




El amor en tiempos neoliberales:

apuntes críticos sobre la novela rosa contemporánea

Nattie Golubov



Nattie Golubov

El amor en tiempos neoliberales: apuntes críticos sobre la novela rosa contemporánea













Colección dirigida por
Noemí Novell

http://generospopulares.filos.unam.mx
http://www.facebook.com/genpopffyl/

Colección GenPop

Universidad Nacional Autónoma de México
Facultad de Filosofía y Letras

Dirección General de Asuntos
del Personal Académico

Golubov, Nattie
El amor en tiempos neoliberales: apuntes críticos sobre la novela rosa contemporánea / Nattie Golubov. -- México : Bonilla Artigas Editores : UNAM-FFYL, 2017
p. ; 27 cm. -- (Colección Genpop)

ISBN: 978-607-8450-89-3

1. Feminismo en la literatura. 2. Crítica literaria feminista. I. t. 3. Novela rosa.

LC PN56.F46
DEWEY 809.89287



Primera edición: abril de 2017

Trabajo realizado con el apoyo del programa UNAM-DGAPA-PAPIME. Proyecto PAPIME PE400914 “Estudios críticos sobre géneros populares”.

D.R. © 2017, Bonilla Artigas Editores S.A. de C.V.
Hermenegildo Galeana #111
Col. Barrio del Niño Jesús, C.P. 14080
Ciudad de México
editorial@libreriabonilla.com.mx
www.libreriabonilla.com.mx

D.R. © 2017, Universidad Nacional Autónoma de México,
Coyoacán, C.P. 04510, Ciudad de México

Cuidado de la edición: Bonilla Artigas Editores
Diseño de portada: Teresita Rodríguez Love

ISBN: 978-607-8450-89-3

A menos que se indique lo contrario en la bibliografía o en nota a pie de página, las traducciones de los textos en inglés estuvieron a cargo de la autora. Jimena Ramírez Martín del Campo y Gonzalo del Águila Vargas cuidaron la edición.

Nota del editor: A lo largo del libro hay hipervínculos que nos llevan directamente a páginas web. Aquellos que al cierre de esta edición seguían en funcionamiento están marcadas en color azul y con el hipervínculo funcionando. Cuando el vínculo ya no está en línea, se deja con su dirección completa: <http://www.abc.def>, sin estar en azul

Hecho en México

Índice

1. Cifras

2. Prejuicios

3. Aclaración metodológica

4. Desde la crítica feminista

5. Definiciones y estructura

6. La estructura de un clásico: *Lord of Scoundrels* (*Abandonada a tus caricias*)

7. Posfeminismo en rosa

8. Para concluir: el derecho al afeminamiento

9. Algunas ideas para reflexionar

Bibliografía citada

Presentación

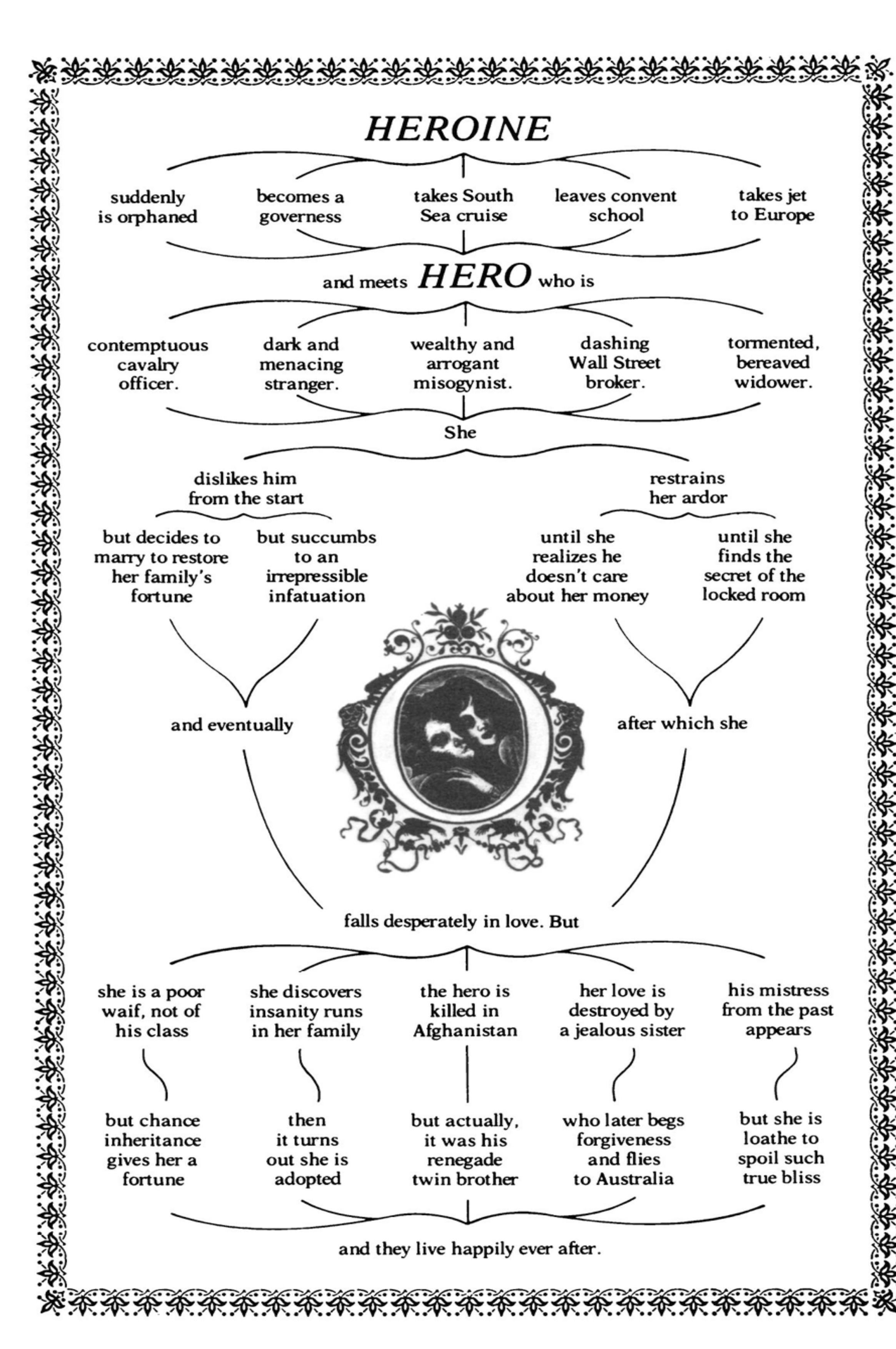
Los productos literarios, cinematográficos, televisivos, de narrativa gráfica, etc., de géneros populares —como el terror, la ciencia ficción, el romance, el criminal, el *western* y la fantasía— son ampliamente leídos, vistos, comentados, consumidos. Se puede afirmar, incluso, que están más presentes en la vida cotidiana de un mayor número de personas que los textos canónicos. Esto se debe, por lo menos parcialmente, a un asunto de accesibilidad a unos u otros. Y, desde el ámbito universitario, nos obliga a observarlos con diversos fines: intentar revelar qué nos atrae a ellos; descubrir sus mecánicas de funcionamiento; analizar cómo son capaces de solapar al tiempo que rebelarse ante patrones y estereotipos socioculturales; profundizar en cómo afectan a sus receptores; estudiar sus relaciones con los textos de alta cultura, habitualmente abordados en las universidades, y cómo los alimentan y se retroalimentan de ellos.

Estos objetivos no son los únicos, pero sí son parte de lo que da origen y sustento a esta colección de libros didácticos. Si bien el estudio formal y sistemático de los géneros populares en sus diversas manifestaciones no es nuevo, en español no ha tenido un desarrollo tan amplio. Así pues, con este proyecto buscamos aportar metodologías y análisis críticos sobre textos culturales de alcance masivo que tienen un funcionamiento particular pero no ajeno a los estudios literarios tradicionales. Consideramos que dichos textos son un campo fértil de disputa ideológica, de provocación de emociones, de entretenimiento, que, si bien parecerían estar vacíos de significado precisamente por su vasta difusión y su funcionamiento en general formulario, se convierten, una vez que se les lee con atención, en objetos cruciales para comprender, debatir y mejorar el mundo, la sociedad y la cultura en los que vivimos.

Noemí Novell


Colección
GEN
POP

El amor está tan reglamentado como cualquier sustancia que proporcione placer.
Aun cuando no dudemos un segundo que amamos como mejor nos parece,
con la libertad de un pájaro o una mariposa, hay un compendio infinito
de doctrinas sociales que nos dice qué es el amor
y lo que debemos hacer con él, cómo y cuándo.
La lista de sugerencias para amar de manera atinada
es tan inconmensurable como restrictivo el inventario
de sanciones a todo lo que se le impone.
Laura Kipnis, *Contra el amor (Against Love)*



Fuente: John Cawelti, "Romance: The Once and Future Queen", 105.

1. Cifras

El 14 de marzo de 2016, en Culver City, California, fue inaugurada The Ripped Bodice (El Corpiño Rasgado), la segunda librería en el mundo dedicada exclusivamente a la venta de novelas rosas.[1] El nombre de la tienda hace referencia irónica al subgénero de la novela rosa histórica, identificable porque las portadas muestran la escena de un héroe que, consumido por la pasión, agresivamente despoja a la irresistible heroína de su corpiño. Es juguetón el nombre porque remite a la vieja escuela de la novela rosa, cuya obra representativa es *The Flame and the Flower* (*La llama y la flor*, 1972), de Kathleen E. Woodiwiss. Aunque esta escena aparece todavía en muchas portadas de novelas de hoy en día, el hecho es que a partir de la década de los años 80 este tipo de imágenes han sido reemplazadas por una más apropiada para ilustrar obras pertenecientes a la nueva escuela, *New Skool* (Nueva Eskuela) en la jerga de la comunidad, cuyas características incluyen héroes con una sexualidad menos agresiva que antes y cuya interioridad conocemos, heroínas de mayor edad, ahora con un papel más activo en la trama, con frecuencia independientes económica, emocional y sexualmente. Las dueñas de la librería, lectoras tan aficionadas al género que una de ellas escribió su tesis de maestría sobre él, describen su negocio como un “espacio para mujeres” (Weber, 2016) que pretende alentar la creatividad femenina. Una clienta recomienda el lugar modificando la primera oración de *Orgullo y prejucio* (*Pride and Prejudice*, 1813), de Jane Austen, considerada la novela rosa por excelencia por las aficionadas: “Es una verdad universalmente reconocida que una dama soltera (o lo contrario) poseedora de un corazón romántico, necesita esta librería” (Chelsea M., 2016).[2] La novela rosa, sin duda, es un género literario orgullosamente femenino.

Aunque podría parecer un hecho nimio en un momento histórico en el que, en el mundo anglosajón, se ha experimentado un inesperado auge en la apertura de nuevas librerías independientes (no obstante la popularidad de los lectores electrónicos que empezó hace una década y revolucionó la forma en la que compramos y leemos libros), esta inauguración sugiere que hay suficiente demanda por parte de una comunidad identificable de lectoras tan numerosa y económicamente viable para que sea un negocio

lucrativo. Me atrevería a aseverar, incluso, que, como la librería, la industria de la novela rosa es el centro de una verdadera “comunidad de convergencia” (Jenkins), porque todas las personas involucradas en la creación, circulación y consumo de las novelas interactúan constantemente en persona o en línea, en talleres o eventos promocionales, convenciones y retiros. Este espacio de convergencia se conoce como Romancelandia, “el terreno en el que las escritoras y lectoras de novela rosa viven y juegan” (Roach, 2016: 41).

Las cifras del género son impactantes. Entre 2010 y 2015, en el Reino Unido se vendieron 39.8 millones de ejemplares impresos de novelas rosas, sumando un total de 178.09 millones de libras (K. S. C., 2016). Otra fuente indica que de los diez millones de libros que se venden anualmente en ese país, siete millones son novelas rosas (Terrero, 2014). La directora del documental *Love between the Covers* (*Amor entre cubiertas*) afirma que la novela rosa vende más de un billón de dólares anuales, más que la ciencia ficción, la novela detectivesca y la fantasía combinadas. Alrededor de 70 millones de personas en los Estados Unidos leen al menos una novela por año aunque en su mayoría leen muchas más. Desde la década de los años 90, el espectro del género ha proliferado (Kahn, 2015) para responder a públicos estadounidenses específicos como la comunidad amish o afroestadounidense, lésbica, BDSM o de la diáspora del sudeste asiático. De hecho, los subgéneros con mayores ventas en el formato de libro electrónico son híbridos: la novela rosa de ciencia ficción, histórica, fantasía, *western* y de suspenso (Parade, 2016). En 2008, se publicaron 7 311 títulos (Romance Writers of Australia, s.f.). Cuatro de los doce escritores con mayores ingresos a nivel mundial son autoras de novela rosa: E. L. James, Danielle Steele, Janet Evanovich y Nora Roberts (Roach, 2016: 145). La obra de Nora Roberts —la “*rockstar* del género”— ha sido traducida a 33 idiomas y se vende globalmente; una sola empresa, Harlequin, publica más de 100 títulos al mes en 34 idiomas y distribuye en 110 mercados internacionales en seis continentes.

Datos acerca de las lectoras demuestran que no se trata de un grupo de crédulas solteronas y amas de casa aburridas, sino de mujeres educadas con edades entre los 25 y los 54, aunque el auge que recientemente ha merecido el subgénero juvenil sin duda reduciría el promedio de edad. Las clientas de

la librería y las aficionadas al género obviamente tienen el interés, el dinero y el tiempo de ocio necesarios para seleccionar, comprar, leer e incluso comentar las novelas en distintos foros, y es tan abundante la producción que amerita un espacio comercial propio o una sección propia en las grandes librerías, aunque los puntos de venta físicos más comunes suelen ser las cadenas de librerías y algunos supermercados. Se estima que las lectoras más aficionadas compran al menos un libro nuevo por semana, mientras que el 6% compra más de uno. Ante esta evidencia, es casi inexplicable que todavía se estigmaticen tanto el género como sus lectoras y escritoras, aunque éstas ya no tengan reparos en defender el placer de la lectura. Hace no mucho tiempo, a juzgar por la intensidad de las discusiones disponibles en Internet, las lectoras con frecuencia padecían *reader shaming* (vergüenza lectora): se sentían avergonzadas de que las vieran leyendo un género universalmente despreciado, su mala reputación reforzada por las portadas que impúdicamente declaran su tema. En opinión de SB Sarah, autora del famoso blog Smart Bitches, Trashy Books, el éxito de los libros electrónicos es que dan a sus lectoras privacidad en público, y ya no se sienten expuestas a las miradas desdeñosas y compasivas de las personas que no conocen el género. Pero hoy en día las lectoras se lanzan públicamente a la defensa de su género literario predilecto y junto con la crítica más favorable argumentan que se trata de un espacio imaginario en el que las mujeres “pueden explorar sus identidades de género, deseos sociales y emocionales, y expectativas de la vida” (Stacey y Pearce, 1995: 13).

De acuerdo con cifras publicadas por Nielsen (2016), en Estados Unidos, país con el mayor mercado para este género, 84% del público lector son mujeres, 81% blancas, 6% hispanas, 7% afroestadunidenses. Encuentran las novelas en las tiendas, la televisión, la página web de la autora; 39% de las lectoras usan una tableta para leer, 30% usan lector electrónico, y su porción de toda la literatura ficcional en 2015 fue del 29% (una quinta parte de todo el mercado de literatura para adultos), aproximadamente 1.1 billones de dólares en 2013. Es, sin lugar a dudas, el género literario con mayor venta en Estados Unidos. Por lo general, en los medios de comunicación y la crítica más condenatoria, se asocian las novelas con la editorial Harlequin, empresa canadiense que dominó el mercado durante

décadas pero que ahora compite con editoriales como Random House, Kensington, Avon, Bantam/Dell, Dorchester, Warner, y las editoriales especializadas lésbicas y gay, o eróticas como Ellora's Cave. Pero se trata de un mundo editorial complejo, altamente competitivo, diverso, multimillonario y cambiante.

Éste no es un detalle menor para el análisis literario porque además de la dimensión económica, prácticamente todas las novelas que se distribuyen globalmente están escritas en Estados Unidos o en Inglaterra, en menor medida en Australia, aunque ya hay unas cuantas escritoras locales como las indias (Kumar, 2014) y sudafricanas, además de españolas y latinoamericanas (Cantara, 2011). La Romance Writers Association ofrece una beca para el estudio académico del género. En 2009, se estableció la International Association for the Study of Popular Romance, así como la revista académica electrónica *Journal of Popular Romance Studies*. El Nora Roberts Center for American Romance, en McDaniel College, financiado por Nora Roberts (Roach, 2016: 7), apoya la investigación académica sobre el género bajo la dirección de Pamela Regis. La extensión de la distribución abona a la idea de que el amor es una "preocupación femenina universal, el amor romántico un fenómeno transhistórico y transcultural" cuando, de hecho, surge de una tradición occidental (Jackson, 1995: 51). No hay que olvidar que el género es culturalmente específico: veremos algunos de los elementos narrativos que son claramente estadounidenses, y otros como la presencia de la ética protestante o la aceptación incuestionable de la blancura como norma corporal y la consecuente racialización estereotipada de cualquier extranjero, desde los jeques árabes hasta los jefes de la mafia italianos o rusos (Bratva romance), con frecuencia representada como oposición entre la oscuridad y la luz. En *Abandonada a tus caricias* (*Lord of Scoundrels*, 1995), novela histórica que examinaré más adelante, el héroe hereda de su madre italiana una tez morena que él repudia, incluso se describe a sí mismo como Belcebú, "oscuro y duro" por dentro y por fuera; en contraste, la heroína, proveniente de larga estirpe inglesa, tiene "un rostro inmaculado de blanca porcelana" (Chase, 1995:47).

Así como el amor es un sentimiento históricamente codificado, lo son también la felicidad y las demás emociones que la novela rosa explora (el odio, el resentimiento, los celos, la envidia, el desengaño, el miedo, el

desamor). Es esto lo que vamos a interrogar en la sección sobre novela rosa contemporánea, subgénero en el que la dinámica de la relación amorosa, así como la felicidad que ésta promete, están claramente marcadas por una subjetividad neoliberal que anhela un retraimiento a la familia como lugar de cobijo y permanencia en un mundo que se percibe amenazado, peligroso e incierto. Catherine Roach (2016) incluso ha sugerido que “el relato del romance es el texto guía que ofrece la cultura contemporánea americana y la cultura del occidente moderno acerca de cómo (deben) relacionarse hombres y mujeres. Encuentra tu único verdadero amor —tu único y verdadero amor— y vive feliz para siempre” (3). Los *bestsellers* son “inextricablemente ‘de’ su periodo” (Sutherland, 2007: 3) y las novelas rosas, incluso aquellas que no aparecen en las listas de los *bestsellers*, también son de su tiempo.

En mi opinión, este tipo de literatura —al igual que los *bestsellers*— ofrece “fotografías de la época” (Sutherland, 2007: 3). Esto es, son documentos representativos en el sentido de que “congelan, vívidamente, su momento histórico” (Sutherland, 3) porque registran y dramatizan la cultura, las preocupaciones, ansiedades, deseos, fantasías, valores, expectativas, identidades de su contexto socio-histórico inmediato, y, por eso mismo, con frecuencia nos parecen *demodé* a pocos años de su publicación. Aunque las novelas rosas, en su mayoría, no llegan a ser *bestsellers* mencionados en las listas de los periódicos como el *New York Times*, son igualmente efímeras, rasgo que no preocupa a las escritoras y lectoras porque la permanencia es un criterio aplicable a la “alta” literatura. Por el contrario, “el último acto de desafío feminista por parte de las escritoras de novela rosa es que les tiene sin cuidado que el *establishment* literario las respete” (Summers, 2014). Me parece, entonces, que la novela rosa, por su misma fugacidad, es una fuente cultural rica para el análisis de las representaciones culturales de las mujeres y el amor romántico en la actualidad; tan sólo por eso amerita que se estudie en la academia.

Irónicamente, el éxito comercial del género es evidencia de su “bajeza”. Adolfo Torrecillas (2012), por ejemplo, lo usa como punto de partida para su reflexión, señalando desde un inicio que se trata de un “negocio interplanetario” cuyas lectoras “buscan en la literatura entretenimiento y evasión” (a diferencia de los lectores de otros géneros que, supongo, buscan

instrucción y crítica), y "la novela rosa proporciona esos deseos con la creación de un mundo que contiene los ingredientes básicos y clásicos, en clave femenina, para alcanzar, con mucho idealismo, la anhelada felicidad" (78). Es tan evidente el sesgo sexista del crítico que no requiere comentario: pero en su opinión, dado que las lectoras evidentemente son fáciles de manipular y engañar por la industria editorial que "demuestra el olfato comercial de las editoriales para vender, como sea, el fracaso de la crítica literaria (que no ha puesto en su sitio fenómenos de este tipo, pura subliteratura) y la superficialidad intelectual de muchos lectores y lectoras, que en su afán de buscar solamente entretenimiento al por mayor de leer lo que lee todo el mundo, acceden únicamente a productos literarios muy simples, de escasa calidad literaria y sociológicamente previsibles, y mandan así a las editoriales más comerciales el mensaje de que éstos son los libros que hay que editar para vender" (79). Como tantos otros críticos del género, Torrecillas formula generalizaciones y juicios a partir de un corpus muy limitado de novelas (dos, para ser precisa), y además confunde la *chick lit* con la novela rosa pese a que son claramente diferentes, probablemente porque las dos relatan "sin tapujos sobre los vaivenes sentimentales y profesionales de la mujer moderna y rabiosamente actual" (79). Torrecillas evidentemente no conoce la abundante crítica literaria académica que hay sobre el género, tampoco parece estar familiarizado con la industria de la novela rosa que quizá más que ninguna otra cultiva una relación cercana con escritoras y lectoras, así como tampoco conoce una creciente tendencia a la autopublicación (*self-publishing*). Según las cifras, las autoras de novela rosa son quienes más se autopublican, seguidas de los autores de ciencia ficción, *thriller* y fantasía (Levey, 2016: 2). Aunque muchas no viven de su trabajo creativo, aspiran a hacerlo.

Torrecillas, no obstante su evidente desprecio por el género y sus lectoras, alude a un tema fundamental para el estudio de la novela rosa, que es el hecho de que se trata de una industria, a diferencia de otros tipos de producción literaria, cuyo proceso de creación, producción y circulación difiere radicalmente porque se rige con otros criterios.[3]Adicionalmente, se trata de una industria cultural global dominada por las grandes empresas editoriales transnacionales, situación que incide no sólo en la distribución de los libros sino en las estrategias de la mercadotecnia, la dinámica con la

que se escribe, los contenidos y temas tratados, la fabricación de la figura autoral, etcétera. Es por esto que el supuesto de Torrecillas de que las lectoras son víctimas pasivas de la insidiosa mercadotecnia requiere de una minuciosa atención porque la relación entre editoriales, autoras y lectoras es sorprendentemente dinámica: además de que las escritoras dialogan con sus aficionadas por medio de blogs, presentaciones de libros y talleres, entre otras actividades que indiscutiblemente son también —pero no únicamente — estrategias de mercadotecnia, las editoriales responden a los intereses de las lectoras al crear series específicas o cambiar el diseño de las portadas, de tal manera que el género es muy dinámico y diverso.[4] Cifras recientes indican que los subgéneros cuya popularidad ha aumentado significativamente desde 2014 son la comedia romántica, la ciencia ficción, LGBT, multicultural/interracial, gótico, *western*, erótica y de suspenso; tendencia facilitada por el bajo costo y la fácil accesibilidad de los libros electrónicos (Nielsen, 2016).

En un breve artículo que comenta su propia evolución como autora, Suzanne Brockmann (2013) explica que escribe para entretener y para celebrar la diversidad: “Y qué mejor formato para enseñar la aceptación y celebración que una novela rosa, que es el principal relato acerca de cómo se remonta el miedo al ‘otro’”. Es útil tener en mente que lo que en algún momento fue innovador puede devenir en convención muy rápidamente, y que sólo un amplio conocimiento del género permite identificar qué autoras y novelas son novedosas y qué variaciones e innovaciones se retoman posteriormente y cuáles no. Estos “otros” han cambiado con el tiempo: el otro puede ser un hombre —ésta es la perspectiva de la crítica feminista—, pero también puede tratarse de grupos específicos, como dice una bruja casada con un vampiro, personaje en una novela de Deborah Harkness (2011): “Éste es un mundo humano, Matthew, no un cuento de hadas. Los humanos nos superan en cantidad y nos temen. Y no hay nada más poderoso que el miedo humano —ni la magia, ni la fuerza vampírica—. Nada” (154). El género paranormal introduce una versión posible de la diversidad étnica en el mundo narrativo, normalizando la idea de las parejas interraciales y de la coexistencia de comunidades multirraciales, mostrando la existencia del relativismo cultural así como su lado más oscuro, el conflicto social y el racismo. Éste es un tema central en la serie *World of the*

Lupi (*El mundo de los Lupi*, 2003), de Eileen Wilks, y de la trilogía *All Souls* (*Todas las almas*, 2011), de Deborah Harkness. Las autoras son muy conscientes de las preferencias de sus lectoras y conocen bien el género.

Además de analizar los elementos formales constitutivos del género, en este libro quiero demostrar que se trata de un género popular mucho más diverso y complejo de lo que suele suponerse. Aunque no soy fan de las novelas, he leído una buena cantidad de todos los subgéneros para redactar el libro y me ha sorprendido tanto su calidad como su variedad. En su mayoría son muy entretenidas porque la voz narrativa suele ser un tanto irónica, al igual que los personajes, y aunque también hay una gran cantidad de novelas que, francamente, son muy malas, me he guiado por las opiniones de las lectoras que sí son aficionadas y no me he equivocado: son las mejores críticas del género. Por último, quisiera que el libro sea una invitación a la apreciación justa del género que evite el tono de desprecio que acompaña a sus detractores. No se trata de un género ideológicamente conservador, también es innovador, porque si no lo fuera habría desaparecido.

2. Prejuicios

Una nota publicada en mayo del 2016 en la revista *The Economist* ilustra claramente los términos del debate entre quienes desprecian y quienes defienden el género, incluso cuando el autor, K. S. C., reconoce que el estigma que todavía persigue al género en buena medida deriva del sexismo que desprecia la literatura que apela abiertamente a las emociones y a un público femenino compuesto de lectoras "voraces y leales". La nota también identifica el esnobismo literario que menosprecia lo formulaico y de fácil lectura: "la lectora promedio dedica unos escasos tres a seis días a la lectura de una novela rosa; aumenta a entre una y tres semanas para novelas literarias y tres a seis semanas para una obra de no ficción". La nota, encabezada por las portadas de tres novelas pertenecientes a la editorial Mills & Boon, ejemplifica el éxito del género citando la trilogía de *Cincuenta sombras de Grey* (*Fifty Shades of Grey*), el *ne plus ultra* de la década que vendió más de 125 millones de ejemplares desde su publicación en 2012. El periodista argumenta que se trata de una industria editorial robusta que capitaliza la "voracidad" de las lectoras y responde a sus "gustos" de nicho. Mills & Boon, la editorial británica que en 2008 celebró el aniversario de su centenario, tiene 20 sellos editoriales diferentes y es famosa porque publica principalmente la *category romance*.

En los comentarios al pie de la nota están aquellos que comparan el género con la comida chatarra porque así como ésta daña el cuerpo, las novelas, que de originales, interesantes o realistas no tienen nada, tienen un efecto nocivo en la mente porque "reemplazan con fantasía vacía las dificultades y complejidades del mundo real que todos debemos navegar si deseamos vidas plenas y equilibradas" (CA-Oxonian, 2016). Hay varios comentarios parecidos. La persona que sale en defensa del género inicia su comentario con un "suspiro" (guest-nnonoen, 2016). Además de señalar que *Cincuenta sombras de Grey* no es una obra representativa del género, ni siquiera del subgénero de la novela rosa erótica; comenta que las portadas que acompañan la nota datan de al menos hace 30 o 50 años, así que salvoque tengan valor nostálgico por ser *kitsch*, ¿cuál es el propósito de usarlas?, se pregunta (y deduzco que es mujer por el tono empleado). Es el equivalente, dice, de usar una imagen de Kenia tomada de la película *Out of*

Africa (*Memorias de África*, 1985) y referirse al país como África Oriental Británica. Y sigue: ¿desde cuándo se mide el mérito de un libro con base en el tiempo que toma leerlo? Con esa lógica, tendría más mérito *Cincuenta sombras de Grey* que *El gran Gatsby* (*The Great Gatsby*, 1925). Compara a las lectoras con un diagrama de Venn porque ser leales al género no significa que sean ignorantes; más bien, las lectoras ocupan el centro donde se traslapan muchos géneros literarios. Las *category romances*, aquéllas asociadas con editoriales como Harlequin, Silhouette, Avon o Mills & Boon, constituyen sólo un sector de la vasta oferta editorial existente, son las más estandarizadas y las más breves.

La arrogancia e ignorancia de la crítica no académica es francamente asombrosa, porque en línea se encuentran todo tipo de materiales que problematizan todos los argumentos. Maya Rodale (2015), a partir del ejemplo de la escritora Nora Roberts (y su alter ego JD Robb), señala que los libros de Roberts han encabezado la lista de *best sellers* del *New York Times* durante más de 200 semanas, 59 de ellas han debutado en el primer lugar, pero ha obtenido únicamente dos reseñas en ese medio (43). Sabemos que en el campo literario la distinción se consigue y perpetúa por medio de reseñas y galardones, así que la ausencia de reseñas justas que legitimen el género ante un público general *mainstream* contribuye a su marginación simbólica. Si las escritoras más exitosas publican al menos dos novelas por año (Roach, 2016: 62), es más sorprendente aún la ausencia de reseñas en medios no especializados en el género. No es extraño, entonces, que las habitantes de Romancelandia hayan creado sus propios blogs y sitios web para reseñar y discutir los libros: All About Romance, Heroes and Heartbreakers, RT Book Reviews, Smart Biches, Trashy Books, The Romance Reviews, Smexy Books, entre muchos otros que incluyen los más especializados como Just Paranormal Romance. En español están El rincón de la novela romántica, Pasión por la novela romántica, Romántic@s al Horizonte. Además, como se publican tantas novelas, las reseñas disponibles en sitios reconocidos tienen bastante influencia en el gusto de las lectoras. El blog Teach Me Tonight ofrece reflexiones sobre el género desde una "perspectiva académica". Según Nielsen (2015), las lectoras deciden qué leer consultando diversas fuentes, influenciadas por su edad. Las lectoras menores a los 30 años de edad deciden con base en las reseñas

y puntajes en Amazon, fuente seguida de los blogs; el grupo que tiene entre 30 y 54 años de edad también recurre a Amazon, pero consulta blogs, periódicos y revistas de igual manera. Las lectoras mayores a los 55 años de edad dicen no tener influencia alguna, posiblemente porque ya conocen a las autoras, aunque Amazon sigue siendo importante.

En este conflicto entre fans y medios identificamos varias opiniones y supuestos recurrentes. Para empezar, el género es mucho más diverso de lo que fue hace 20 años. La amplia variedad de tramas, así como los tipos de protagonistas, aparecen en diversos subgéneros que, además, han desarrollado sus propias convenciones para construir sus mundos ficcionales y las reglas que los gobiernan. En la clasificación de Amazon, por ejemplo, hay novelas contemporáneas, cristianas, de acción y aventura, afroamericanas, "puras y sanas", de fantasía, gay, góticas, históricas, vacaciones, lésbicas, paranormales, militares, multiculturales, Regencia, suspenso, ciencia ficción, deportes, viaje en el tiempo, vampiros, *western*, hombres lobo (y otros seres híbridos que se transforman en osos, gatos y otros mamíferos). Podemos añadir la novela médica o histórica de otros periodos, fantasía urbana, amish, juvenil, erótica. La búsqueda en Amazon puede acotarse seleccionando el nombre de la autora, la serie, los rasgos de los héroes (adinerados, doctores, vaqueros, SEALS de la marina estadunidense, estrellas de rock, capos de la mafia), temas como boda, médico, segundas oportunidades, bebé secreto, vacaciones, lugar de trabajo. Esta diversidad abre la posibilidad de que se exploren temas que interesan a las mujeres contemporáneas y a grupos sociales determinados: la clase, la sexualidad, el dinero, el trabajo, la igualdad, la fe, la enfermedad, la identidad de género, la familia, la discriminación, el luto. Las aficionadas son muy críticas del material de lectura, las comunidades virtuales demuestran el rico intercambio existente entre lectoras, editoriales y autoras, y evidencian la versatilidad del género que se ha hibridizado precisamente para dar cabida a nuevos temas y preocupaciones. La categoría del YA (*young adult*, juvenil), por ejemplo, se centra en una protagonista adolescente y combina el *Bildung*, el proceso de formación, con la aventura y la fantasía; el paranormal explora temas como la discriminación social, el chovinismo y el hibridismo cultural y los efectos de alguna catástrofe ecológica o el fanatismo (en 2009 el subgénero

paranormal sumó 17.16% del total del género romántico [Bailie, 2011: 141]).En orden de popularidad, las tramas o temas más atractivos actualmente son: 1) de amigos a amantes; 2) alma gemela/destino; 3) segunda oportunidad; 4) romance secreto; 5) primer amor; 6) héroe/heroína fuertes; 7) amantes reunidos; 8) triángulo amoroso; 9) millonario sexy; 10) heroína desvergonzada e insolente (Reeves, 2014).

El género ha evolucionado para incorporar los retos que enfrentan las mujeres ante la transformación de su situación socioeconómica, así como sus expectativas personales y laborales, y también para responder a la diversificación de sus gustos, identidades de género, sexuales y de clase y estilos de vida. Y así como da cabida a nuevos campos de acción y oportunidades para las mujeres, explora las nuevas incertidumbres, presiones y conflictos que esta nueva situación ha traído consigo. Esta evolución del género es radical porque afecta la forma misma de la narrativa, no sólo incide en sus contenidos: en términos narrativos, se ha modificado el equilibrio del poder entre los protagonistas de tal manera que la heroína ejerce la libertad de elección en lugar de ser elegida por el héroe (Paizis, 1998: 32). La relación entre ellos es menos desigual en todos los sentidos: edad, económica, estatus social, habilidades y destrezas, aspiraciones, lo cual implica que en muchas ocasiones los dos personajes son agentes de la acción, colegas de trabajo o compañeros de lucha, situación que modifica los términos del matrimonio, que es más parecido a una unión entre iguales con una visibilidad pública más que privada, cuyo efecto es la modificación de la relación entre estas dos esferas. Las situaciones sociales que enfrentan las protagonistas han cambiado (Flesch, 2004: 29), así como los tipos de familia que se forman, las expectativas en las relaciones interpersonales y las situaciones iniciales de las que se parte: ya son viudas o divorciadas, madres solteras, víctimas de matrimonios forzados o de conveniencia, víctimas de abuso doméstico o violación, profesionistas exitosas; sus vidas no empiezan con el cortejo sino que se adaptan a la aparición de una pareja en sus vidas. Las protagonistas están constituidas como individuos, piensan reflexivamente en sí mismas y actúan en entornos más complejos. Lo que no se registra tan claramente, especialmente en la crítica, es que enfrentan nuevas exigencias, controles y pautas de comportamiento que pueden ser más severas que las anteriores

porque son menos convencionales y más contradictorias. Actualmente, por ejemplo, la noción de "perfección" forma parte de la feminidad exitosa que, por un lado, descansa sobre la ilusión de control sobre sí misma y el entorno inmediato aunque, por el otro, es una nueva forma de control predicada sobre el constante esfuerzo por alcanzar estándares más exigentes: esposas y madres perfectas, cuerpos perfectos, profesionistas perfectas, diosas de la domesticidad; se trata de lo que Angela McRobbie (2015) nombra un dispositivo de control que tiene consecuencias dañinas para las mujeres (17).

Se trata hoy en día, además, de una literatura intensamente autorreferencial que con frecuencia posee elementos metaficcionales que las lectoras evidentemente descifran con relativa facilidad. En *All Jacked Up* (*En éxtasis*, de Penny McCall), los personajes pasan buena parte del tiempo huyendo de sus perseguidores al igual que la pareja de la comedia romántica *It Happened One Night* (*Sucedió una noche*, 1934), a la que hace referencia la heroína cuando piden aventón (2007: 176).Entre estos elementos, también están ciertas estrategias narrativas asociadas con "un elaborado conjunto de respuestas emocionales e intelectuales en las mentes tanto de autoras como de lectoras de novelas rosas" (Barlow y Krentz, 1992: 18). En la novela *Single White Vampire* (*Vampiro blanco, soltero, busca*, 2003), por ejemplo, Lynsay Sands presenta un héroe vampiro que escribe novelas rosas muy exitosas y premiadas en una ceremonia del *Romantic Times*, revista fundada en 1981 por Kathryn Falk que organiza la RT Booklovers Convention (Gelder, 2004: 86). Estos recursos literarios suelen pasar desapercibidos por la crítica que elabora sus opiniones a partir de un corpus limitado de novelas. Las referencias a novelas rosas en las propias novelas sirven para crear una sensación de comunidad e identidad entre lectoras y heroínas al colocarlas en un entorno cultural compartido, y producen una sensación de contigüidad entre el mundo de ficción y el de las lectoras al generar verosimilitud. Si, además, consideramos que las novelas rosas son uno entre muchos productos de las industrias del amor romántico con los que las lectoras seguramente están familiarizadas, la frontera entre ficción y no ficción, en representaciones ficcionales y las convenciones y códigos asociados con las bodas, revistas de novias, programas y sitios para encontrar pareja y otras expresiones culturales (cine y música), la

contigüidad de las representaciones no es tan sorprendente. Hay una constelación de industrias y medios que difunden el campo semántico del amor romántico encontrado en la novela rosa, desde la comedia romántica y los libros de autoayuda, hasta los folletos para vacaciones románticas y programas de televisión sobre bodas y vestidos de novia o sitios para buscar pareja como match.com o Tinder que, aunque se presentan de distinta manera, nutren y codifican el discurso del amor romántico. Match.com, lanzada en 1995, tiene como fondo una pareja tomada de la mano en la playa mientras que Tinder, lanzada en 2012, no es sólo para relaciones amorosas: se anuncia como una aplicación para "conocer a las personas interesantes que tienes cerca" (Tinder); la "i" en el nombre con una flamita que puede ser la llama del amor o del deseo, por ejemplo, encendida por la yesca, por la aplicación. La competencia de Tinder se llama Happn, la app que hace que pasen cosas felices, "happy". La mercantilización del amor es prueba del lugar que en la actualidad ocupa en la vida los individuos. Eva Illouz (2012) argumenta incluso que para un individuo "el valor social ya no es un resultado directo del estatus socioeconómico, sino que debe derivar del yo, definido como una entidad privada, personal, única y no institucional" (59) cuyo valor propio es entonces incierto, sujeto a un proceso constante de negociación e intensamente dependiente del amor del otro, porque "el amor romántico realza la imagen de sí a través de la mediación de la mirada ajena" (149). No es insignificante, entonces, que uno de los momentos clave de la trama amorosa sea la del "reconocimiento", como veremos más adelante.

Por otra parte, es una literatura escrita por mujeres, para y sobre mujeres que es "sentimental" —apela abiertamente a las emociones y las explora— y optimista, y se trata quizá del género popular con más restricciones formales de todos, lo cual presenta un desafío significativo para las autoras. Esta problemática de cualquier manera no impide que incluso entre aficionados, críticos o escritores de géneros populares, la novela rosa tenga menos prestigio que la ciencia ficción, la fantasía, el *thriller* o la policiaca. Clive Bloom (2002) reconoce que los géneros populares no gozan del mismo estatus:

> algunos son considerados de mayor seriedad que otros (lo que con frecuencia significa menos 'femenino' o menos 'juvenil'). Esto se vuelve obvio cuando uno compara los dos géneros principales que dan cuenta de casi toda la producción anual de ficción: la ficción

> de detectives y la novela rosa femenina. La ficción detectivesca siempre ha tenido *caché*. (14)

Cuando se defienden los otros géneros existe el supuesto de que obligan al público lector a trabajar, apelan a su inteligencia y razonamiento porque se trata de un proceso de lectura activo. En una entrevista, la escritora australiana Anne Gracie reconoce la creencia cultural de que la lectura debe ser "seria, la lectura debe ser difícil" (Gracie en Fletcher, 2014: 3) y la novela rosa, que apela a la emoción y no al intelecto, seduce a sus lectoras por medio de la irracionalidad, el comportamiento femenino por excelencia. Ya lo ha dicho Jensen (1984: 23):

> la novela rosa en tanto forma de cultura popular es estigmatizada por el bajo estatus de sus lectoras y escritoras, tal y como ha sido desde el surgimiento de las novelas románticas. En una sociedad sexista, el asociar un fenómeno con las mujeres, se trate de una ocupación, un nombre, un partido político, una actividad lúdica o literatura, basta para reducir su valor y atractivo.

Retomaremos el tema de las emociones más adelante, pero es importante señalar que muchas lectoras y escritoras explican que la identificación emocional entre lectora y personaje es uno de los elementos esenciales del proceso comunicativo y del atractivo de las novelas:

> En la novela rosa, la lectora debe comprometerse emocionalmente con el texto. Debe sentir empatía emocional —no necesariamente un compromiso— con la heroína, en particular, y alentar al héroe y la heroína para que consigan su final feliz. Las lectoras de novela rosa quieren vivir esa montaña rusa emocional y, si la heroína no les importa, no se molestarán en terminar el libro. (Gracie en Fletcher, 2014: 2)

Si un personaje imaginario permite la identificación, sugiere que posiblemente la situación y sus dilemas son los elementos familiares, dado que físicamente los personajes suelen ser sobrehumanos. Puede haber, además, diferentes modalidades de identificación (Jauss, 1982: 159). Un par de ejemplos que se refieren a la novela histórica de Loretta Chase, *Lord of Scoundrels* (*Abandonada a tus caricias*), lo ilustran:

> Lord Dain, o Sebastian Ballister, probablemente sea uno de los protagonistas masculinos más torturados, más interesantes y no obstante más singularmente atractivos y sexys en existencia. Aunque se trate de una novela histórica, su caracterización es eterna. Su crianza fue trágica, con un padre distante y despiadado que odiaba la sola presencia de su hijo hasta una madre joven y atormentada que sintió la necesidad de abandonar a su hijo para preservar su salud mental.
>
> Hacer que se sienta diferente y raro, que hagan que se sienta sin valor por su herencia

> mixta fue, en el mejor de los casos, desalentador. Es imperdonable que jamás tuviera a alguien que le mostrara cariño y le dijera que estaba bien que fuera diferente. Luego lo enviaron al internado para ser repudiado por su padre y acosado por sus compañeros de clase... es un milagro que no haya salido peor de lo que era. Pero Dain, como le llamaban, seguido tenía temple de acero, no se marchitó y murió, sino que se fortaleció de cara al odio y el abandono. Sólo que su corazón quedó sepultado bajo el trauma, sepultado bajo el deseo de protegerse a sí mismo. Hasta que la inteligente y bella Jessica llegó a su vida.
>
> Jess fue una heroína fantástica. Inmediatamente percibió la belleza y la fuerza de Dain. ¡La bella y la bestia en efecto! Amé cómo Dain se quedó perplejo cuando se enteró de cómo lo percibía ella: como un varón fuerte y viril y hermoso. Allí está el destino. Fue una muy buena novela histórica y pese al comportamiento despreciable de Dain en ocasiones, nunca lo odié. Lo amé de cabo a rabo y sentí que, más que cualquier hombre común y corriente, se mereció su HEA [“happily ever after”, felices para siempre]. ¡Muy feliz de que lo lograra y con una mujer que lo merece! Se cerró el círculo y me encantó el final. (Didi, 2014)
>
> Puedes comprender y realmente identificarte con Dain y Jess porque ambos han tenido que lidiar con las personas que les rodean, que les juzgan y malinterpretan. Pero mutuamente y por medio de los sentimientos que tienen ambos descubren algo que les hacía falta. El amor. La mutua comprensión, cosas que muchas personas dan por sentadas y te demuestra por medio de Dain lo mucho que le afecta y Jess debe enseñarle que está bien sentirse así, pero que ella estará siempre allí para darle un empujón. (Rane, 2009)

Esta diversidad de relaciones con el texto literario es patente no sólo en los comentarios de las lectoras sino en las propuestas de las propias autoras. En el artículo “The Androgynous Reader: Point of View in the Romance” (1992), la escritora Laura Kinsale argumenta que la crítica del género supone que las lectoras se identifican con la heroína y que, por lo tanto, corren el peligro de modelar su propia vida con base en un personaje que podría ser sumiso, pasivo u obsesionado con el amor romántico. Kinsale complica la relación entre texto y lectora al proponer el concepto de lugartenencia: la heroína ocupa un lugar —digamos como actante— en la novela y la lectora mantiene distancia con respecto a ella, de tal manera que “la lectora piensa acerca de lo que habría hecho en el lugar de la heroína” (32). Para Kinsale, la identificación es otro tipo de involucramiento, que denomina “subjetivo” (la lugartenencia es objetiva) porque la lectora se convierte en el personaje, “sintiendo lo que ella sienta, viviendo la sensación de que está bajo el control de la conciencia del personaje” (32). La lectora puede también identificarse con el héroe o con una situación, de tal manera que su interacción con el texto es bastante fluida.

Al revisar los comentarios y reseñas de aficionadas en Internet es evidente

que interpretan las novelas de forma muy distinta a la crítica, en el registro de las emociones además del intelectual, y que existe un pacto de lectura singular en el que la predictibilidad es fuente de placer, no de aburrimiento ni pereza mental: aunque parezca una obviedad, vale la pena señalar que para decodificar una novela rosa hace falta tener la competencia necesaria. En el ensayo de Linda Barlow y Jayne Ann Krentz, "Beneath the Surface: The Hidden Codes of Romance" (1992), se explica que sólo el público aficionado al género puede "reconocer en el lenguaje los símbolos, imágenes y alusiones que son la materia fundamental de la novela rosa" (15). Entre estos procedimientos retórico-formales se encuentra un mundo sin ambivalencia moral, gobernado por el conflicto y su eventual resolución, un mundo alternativo que es familiar precisamente por las convenciones y códigos que tanto se critican por ser "poco originales" (16) e inverosímiles. Los personajes habitan un mundo de ficción legible que rebasa la dimensión de lo cotidiano, familiar y habitual a una realidad gobernada por ideales como "la valentía, la justicia, el honor, la lealtad y el amor" que son defendidos ante una embestida del mal (16). Barlow y Krentz enfatizan quese busca aumentar el impacto emocional al usar estos elementos porque las lectoras conocen el código con el que deben descifrarse frases como "'ansia de venganza', 'un cazador que acecha a su presa', 'matrimonio de conveniencia', 'enseñar al diablo a amar'" en la contraportada (18). Las tramas, que también suelen ser familiares, tienen el propósito de resaltar la confrontación entre los protagonistas de tal manera que adquieran un matiz heroico. Este mundo altamente codificado es complejo porque es paradójico:

> los matrimonios son simultáneamente reales y falsos (el matrimonio de conveniencia); los héroes también funcionan como villanos; las victorias son actos de sometimiento; las seducciones en las que se es al mismo tiempo seductor y seducido; los actos de venganza están en conflicto con actos amorosos. Estos elementos contradictorios deben integrarse en un final feliz para que la novela rosa sea exitosa. (18)

Y esta integración y reconciliación son un elemento fundamental en el pacto que se establece entre el texto y la lectora. Las paradojas y aparentes contradicciones, además, sirven para anunciar los obstáculos que se interponen entre el encuentro de la pareja y su final feliz. Los diálogos cumplen el propósito de dramatizar el conflicto y el antagonismo entre los protagonistas porque externan cualidades morales, su sentido del humor,

emociones, opiniones.

También las figuras retóricas, estereotipos y clichés se usan para evocar emoción: las autoras recurren a estos elementos porque saben que sus lectoras, familiarizadas con ellos por su experiencia lectora, “asocian ciertas emociones —el enojo, el miedo, la pasión, el pesar— con este lenguaje y esperan sentir las mismas respuestas cada vez que se encuentran con estas frases. Esta experiencia puede ser bastante intensa pero, al mismo tiempo, los códigos que evocan la ilusión dramática también la mantienen como ilusión (no un delirio, las lectoras de novela rosa no confunden la fantasía con la realidad)” (Barlow y Krentz, 1992:21). Las descripciones físicas de los personajes y de sus reacciones suelen ser bastante estereotipadas, las palabras empleadas, “altamente connotativas. [Abundan] los adjetivos como negro, legendario, misterioso, bello, turbio, del campo, esmeralda, cabello leonado y masculino. Los verbos incluyen susurró, ahogó, atraída, quemada, enseñar, amar. Los sustantivos incluyen diablo, ira, aguas, novia, chica, fuerza, deseo, juego sucio y matrimonio de conveniencia” (Barlow y Krentz, 1992:25). Este tipo de lenguaje está sobredeterminado emocionalmente: cada palabra conjura vívidas imágenes en las mentes de las lectoras, y la combinación de las frases y expresiones conocidas facilita la decodificación al tiempo que despierta las expectativas y estimula el apetito (Barlow y Krentz, 1992: 24), y por ello es importante resaltar que este mundo ficcional no se rige por el código del realismo ni se decodifica con él. Lynne Pearce (2007) sugiere que el amor romántico funciona como los anuncios: esto es, los productos anunciados están asociados con algún valor o concepto deseable que se compraría cuando se adquiere el producto, pero en este caso se trata de una experiencia afectiva.

En *Devil’s Bride* (*Diablo*, 1998), la primera novela de una exitosa serie *Regency* (Regencia), de Stephanie Laurens, que cuenta las historias de los miembros de la extensa familia consanguínea Cynster (que remite a *sinister*, siniestro), la pareja primordial aristocrática formada por Devil (Diablo) y Honoria Prudence es descrita con esta estrategia retórica. Significativamente, el primer encuentro ocurre durante una tormenta, con truenos y relámpagos que “rasgan el cielo” y anuncian el tenor de la relación:

> El suelo tembló, el trueno la envolvió. Alzando la cabeza, contempló la Muerte. Un inmenso semental negro relinchó y se encabritó ante ella, con sus cascos de hierro en el

> aire a pocos centímetros de su cabeza. A lomos de la bestia iba montado un hombre semejante al caballo, vestido de negro, de anchas espaldas que ocultaban la escasa luz del crepúsculo, oscura y salvaje melena y rasgos duros y satánicos.
>
> Las patas del semental cayeron al suelo y no la alcanzaron por medio metro. Furiosa, los ojos desorbitados y gruñendo, la bestia tiró de las riendas e intentó golpearla con la cabeza. Al no conseguirlo, intentó encabritarse de nuevo. Los musculosos brazos del jinete se tensaron junto con sus largos muslos que presionaron los flancos del caballo. Durante un minuto que pareció eterno, el hombre y la bestia lucharon, hasta que el animal reconoció la superioridad del jinete con un resoplido tembloroso y se calmó.
>
> Con el corazón en la boca, Honoria alzó la mirada hacia el rostro del jinete y sus ojos se encontraron. Incluso en aquella penumbra, supo de qué color eran. Eran de un verde pálido y reluciente, parecían ancianos, unos ojos que todo lo ven. Grandes, hundidos bajo dos cejas negras muy arqueadas, eran el rasgo dominante de una cara excepcionalmente resuelta. Su mirada era penetrante, hipnótica, irreal. En ese instante, Honoria supo que se trataba del diablo que se había presentado a llevarse a uno de los suyos. Y también venía por ella. En ese momento el aire que la rodeaba se volvió azul.
>
> —Por todos los nombres del demonio, ¿qué haces aquí, mujer? (Laurens, 2001: 20)

A continuación, a Diablo se le describe con las siguientes frases y palabras, que juntas forman una configuración semiótica que sería familiar para una lectora aficionada: “poder contenido” (24); “en su voz profunda había un timbre imperativo” (24); “el verde pálido de sus ojos, atemporales, infinitos, llenos de una triste desolación” (18); “ese hombre tenía que haber sido pirata” (61); “la luz centellaba sobre las austeras planicies de su rostro, un rostro duro pero con sensibilidad. El contorno sensual de sus labios contradecía la aspereza de su mandíbula y el arco elegante de sus cejas acentuaba su ancha frente” (25); “su actitud era de la de alguien muy sabio, con una sabiduría aprendida, como si la experiencia hubiese templado su carácter” (42);“el don de mando era tan poderoso que resultaba imposible desobedecerlo” (77). Como él es “el Príncipe de las Tinieblas personificado” ella “por primera vez en su vida” se siente “pequeña, frágil e intensamente vulnerable” (39).Ella tiene la “respiración entrecortada” (44), Diablo “le producía una sensación inquietante” (44); se siente “mareada” (24), “paralizada por la cualidad omnisciente” de la mirada, con la “boca repentinamente seca” (27), “consciente de sentirse irritada, una alteración de sus sensibilidades. Él había sido abrupto, distintivamente arrogante, bastante imposible” (31).Todo esto desemboca en la paradoja central que muchas heroínas desentrañan en el transcurso del cortejo, entre la masculinidad dominante del héroe y la ferocidad de su amor: “Era arrogante, altanero, dominante, y la lista de adjetivos podía continuar, pero

también era asombrosamente atractivo, podría ser cautivador si lo deseaba y, sospechó, poseía un diabólico sentido del humor. Había visto al duque lo bastante para que se hubiera ganado su respeto y lo suficiente al hombre para sentir una atracción visceral” (32).

Todos estos rasgos caracterológicos se acumulan y confirman que se trata de Diablo Cynster, esto es, el *pater familias* de un linaje aristocrático: “Los Cynster [...] La nobleza no sería lo mismo sin ellos. Eran una raza aparte: desenfrenada, hedonista, imprevisible. Junto con los mismos antepasados de Honoria, los Cynster habían cruzado el canal con Guillermo el Conquistador” (Laurens, 2001: 98). Las lectoras cuentan con una buena cantidad de “conocimiento pasivo” (Keen, 2004: 67) acerca de la caracterización, así que ciertas palabras o comportamientos remiten a un tipo identificable de personaje: el héroe “alfa” aristocrático. Los dos son leales y protegen a sus familias y su tierra antes que nada: “Era el jefe de su clan y su principal deber era mandar. Era lo que esperaban de él y lo que esperaba de sí mismo. Y, además, tenía que proteger a Honoria Prudence” (Laurens, 2001: 79). Este género naturaliza la relación entre un tipo de masculinidad guerrera, dominante, patriarcal, y una clase social en un mundo jerarquizado, dominado por rituales y reglas de comportamiento estrictas, sobre todo para las mujeres, y saturado de detalles que inmediatamente remiten al entorno histórico. Aunque esta caracterización se configura con elementos recurrentes y típicos, el giro de la novela es que es él quien desde un principio decide casarse con ella, mientras que Honoria sueña con una vida de viajes y aventuras. Para una lectora esta inversión de los roles es “refrescante... algo que rara vez se dio antes de Laurens y sus Cynster” (Sneed, 2011). La repetición y acumulación de cualidades físicas, morales y psicológicas, un conjunto de características aglomeradas alrededor de un nombre de por sí saturado de significado —Diablo—, forman la imagen del personaje familiar en este subgénero. En esta descripción, se emplean ejes semánticos (Bal, 2006:94) que ordenan rasgos en opuestos que se encuentran implícitos, de tal manera que cuando aparece el antihéroe es inmediatamente identificable y las identidades de género claramente delimitadas y opuestas entre sí.

Contamos con excelentes historias de las casas editoriales que han dominado el mercado de las series (*category romance*): jay (sic) Dixon y

Joseph McCallister han estudiado la empresa británica Mills & Boon; Paul Glencoe ha documentado la historia de Harlequin (que compró Mills & Boon en 1971 y que, a su vez, pasó a formar parte de HarperCollins); todos son fascinantes recuentos del desarrollo de la industria y de las personas que han contribuido a su consolidación. Tenemos también historias literarias que se centran en la evolución del género, como el clásico estudio de Pamela Regis, *A Natural History of the Romance Novel* (2003), *Romance Writing* (2007), de Lynne Pearce; *Historical Romance Fiction* (2008), de Lisa Fletcher; *The Historical Romance* (1993), de Helen Hughes. Otras trazan la historia de una tradición local, como *From Australia with Love: A History of Modern Australian Popular Romance Novels* (2004), de Juliet Flesch; y *Romance and Readership in Twentieth-Century France: Love Stories* (2006) de Diana Holmes; o de subgéneros particulares, como *Lesbian Romance Novels* (2009), de Phyllis Betz; *Thrill of the Chaste: The Allure of Amish Romance Novels* (2013), de Valerie Weaver-Zercher; y *Desert Passions: Orientalism and Romance Novels* (2012), de Hsu-Ming Teo.

Jayashree Kamblé (2014), por su parte, interroga el término mismo de *romance novel* porque conjuga dos conceptos que tradicionalmente han sido contrarios: romance y novela. El estudio de Lynne Pearce, por ejemplo, es sobre el "romance" y por ello puede incorporar la novela rosa a una genealogía que se extiende hasta el siglo XVIII, argumentando que el género tiene "estructuras profundas" (2007: 3) como una preocupación por el otro, la exclusividad y la idea de que el amor es un don para los amantes porque trae consigo una amplia gama de beneficios (25), entre los cuales se encuentra una "visión utópica del mundo" (27). Para Pearce, los principios fundamentales del amor son los siguientes: el amor es inspirado por la belleza y otras cualidades admirables, todas las criaturas amadas son hermosas; el amor es constante, exclusivo, recíproco, mutuo, irracional, incondicional, irrepetible, implica una preocupación y el sacrificio por el otro, otorga al otro valor sin cálculo, busca la unión de lo que ha sido separado, es consecuente a la satisfacción del deseo, es una condición universal/existencial (7).

En contraste, para Lisa Fletcher, los antecedentes de la novela rosa histórica se encuentran en la tradición novelesca que incluye a Georgette

Heyer, John Fowles y A. S. Byatt, estos últimos autores canónicos. Hughes se remonta al "romance histórico" de autores como Rafael Sabatini, Stanley Weyman, la baronesa Orczy y Sir Arthur Conan Doyle como antecedentes de la histórica rosa tal como la plasmaron Barbara Cartland y Georgette Heyer en el siglo XX. Kamblé propone, en cambio, que el género se conceptualice como la doble hélice del ADN porque al combinar la tradición del "romance" con la novelesca, el modelo permitiría el análisis de su transformación y de sus variaciones: en algunos casos dominan unos rasgos sobre otros, o cambian unos elementos en vez de otros de acuerdo con su contexto. Kamblé ya no remite al "romance" de la historia literaria de Pearce, sino a los elementos del texto que representan lo que en un momento determinado se considera "romántico": "idealizaciones actualizadas regularmente de varios componentes (como la naturaleza del héroe) del mundo imperfecto en el que transcurre la narrativa amorosa" (2014: 14).

Haré referencia a estos estudios; es inevitable por la relativa escasez de literatura académica sobre el tema, pero en esta reflexión realizaré un corte temporal para analizar la novela contemporánea: se trata de un estudio sincrónico más que diacrónico porque tengo interés en comprobar que su resonancia se debe a que articula los deseos, temores, aspiraciones y fantasías de su público, incluso apela a su sentido del humor y horizonte de expectativas literario y cultural. He optado por esta perspectiva por varias razones: el volumen de textos publicados en los siglos XX y XXI es simplemente tan vasto que sería imposible trazar su transformación; incluso si optara por reflexionar acerca de lo publicado en un solo año no me daría abasto, aunque ahora ya existen estudios que se centran en periodos o autoras particulares, tales como *Georgette Heyer: Biography of a Bestseller* (2011), de Jennifer Kloester, o *An Imperialist Love Story: Desert Romances and the War on Terror* (2015), de Amira Jarmakani. Por otro lado, mucha crítica se fundamenta en el supuesto de que, como es una literatura formulaica, no cambia con el paso del tiempo, y quiero demostrar que, por el contrario, es obsolescente precisamente porque resuena con la experiencia de las lectoras.

Las heroínas son considerablemente mayores, antaño eran apenas adolescentes, muy posiblemente porque ahora ya hay novela rosa juvenil,

así como *chick lit* con mujeres de entre los 20 y 30 años de edad para satisfacer las exigencias de públicos más específicos y para los que es moralmente reprobable una relación entre un hombre adulto y una mujer tan joven. Este detalle de la edad modifica la metamorfosis de la heroína en las novelas para adultos, porque de ser una joven que no ha desarrollado una personalidad autónoma y madura, se ha convertido en una mujer independiente, con experiencia sexual antes de encontrarse con el héroe y los derechos necesarios para tener propiedad así como las habilidades para obtenerla (Regis, 2003: 110). Pamela Regis argumenta que en la novela rosa anterior al siglo XX el cortejo supone tres tendencias sociales: el individualismo afectivo (la activa búsqueda de la propia felicidad), los derechos de propiedad de las mujeres y el matrimonio por amor. Algunas de las heroínas de la Vieja Eskuela, sobre todo en el subgénero histórico, conservan estos rasgos: carecen de seguridad económica, desarrollan individualismo afectivo porque no lo tienen al inicio de la obra y, aunque suelen casarse por amor, la relación es profundamente desigual (110). Normalmente los héroes no pierden su identidad social (su posición y estatus) cuando establecen una relación amorosa, mientras que, incluso ahora, las heroínas suelen desplazarse por la escala social por medio de la relación amorosa.

Regis tiene razón cuando indica que las heroínas de la Nueva Eskuela al inicio de las novelas son sujetos del deseo y de la elección, pero perdura la idea de que son recompensadas con la seguridad, "que puede interpretarse de muchas maneras pero que [...] con frecuencia incluye la seguridad económica" (Gracie en Fletcher, 2014: 11). Así, Eve Dallas, la ruda policía protagonista de la serie futurista *In Death* (*Ante la muerte*, 1995), contrae matrimonio con uno de los hombres más adinerados del mundo, aunque ella no expresa ningún interés en el estatus social ni la riqueza. No obstante, disfruta de los privilegios que obtiene por medio de su relación, que incluyen una mansión, ropa de moda diseñada especialmente para ella, no tiene necesidad de hacer trabajo doméstico ni de cocinar pero come regularmente y siempre tiene ropa limpia, cuenta con una oficina en casa plenamente equipada, acceso a transporte privado, vacaciones en casas de playa en todas partes del mundo. Aunque tanto ella como Roarke tienen orígenes humildes, es él quien se transforma en un *self-made man* (un

hombre que labra su propia fortuna) y representante del capitalismo de libre mercado. Ella se inventa a sí misma con el nombre de Eve Dallas porque no conoce su verdadero nombre, y procede como si fuera huérfana. Por su orfandad, la carencia de amor es entonces llenada por él, y juntos fundan una nueva unidad doméstica en compañía de una familia elegida, no heredada ni consanguínea. Una de las reglas principales del género es que las heroínas no muestren abiertamente un interés en la riqueza y posición social: pero en éste —y otros casos de heroínas independientes— los consiguen por asociación y la pareja instaura un linaje capitalista.

Los héroes también han cambiado mucho. Kamblé (2014) analiza la "máscara" capitalista de los héroes durante la segunda mitad del siglo XX, quienes crecientemente están asociados con el éxito de la libertad de empresa. Aunque no considero que sea una máscara sino una configuración de la masculinidad deseable en el género, hoy en día son capitalistas o pertenecientes a alguna organización dedicada a la seguridad nacional, transformación que bien podría explicarse sociológicamente. Otras tramas incluyen un héroe que le ha dado la espalda a la riqueza heredada, estrategia que indica un espíritu independiente y emprendedor, que también le permite ser igual a la heroína aunque al fin y al cabo tiene un estatus social y de clase deseable (ver, por ejemplo, *Over the Line* [*Fuera de límite*, 2014], de Emmy Curtis): "Aunque no sea apropiado hablar de dinero, la novela rosa ofrece una manera para que las mujeres piensen en él, hablen de él y examinen lo mucho que importa en sus vidas" (Rodale, 2015: 81). Es por medio de nuestra lealtad a los objetos materiales que nos definimos a nosotras mismas y mostramos a otros quiénes somos, nos dice Mary Evans (2003: 70), por eso no es insignificante que en las novelas se enfatice esta dimensión socioeconómica del héroe que garantiza el ascenso social de la heroína.

Obviamente el amor y el romance tienen una presencia central en la historia de la literatura occidental, pero es una tradición que no es necesariamente pertinente para entender la novela rosa actual, que es una industria muy diversa y de alcance global. Es común la opinión de que la novela rosa como la conocemos hoy en día surgió a principios del siglo XX en Inglaterra por iniciativa de la editorial británica Mills & Boon, cuya historia coincide cronológicamente con el fenómeno más general del auge

de la cultura de masas. A diferencia de otros géneros populares, no es posible enumerar las obras pertenecientes a algún canon porque simplemente no lo hay hasta ahora: contamos únicamente con listas de las mejores novelas rosas elaboradas por escritoras como Beverly Jenkins (2015) y encuestas de lectoras como “Happy Ever After: 100 Swoon-Worthy Romances”, de la National Public Radio (2015), o los resultados de las encuestas del sitio All About Romance, que incluyen, entre muchas otras, las dos novelas que analizaré con más detalle: *Una apuesta peligrosa* (*Bet Me*, 2004), de Jennifer Crusie; y *Abandonada a tus caricias*, de Loretta Chase. Dado que, además, se publican más de 7 000 títulos al año, es imposible elaborar una genealogía del género y, por la misma razón, una historia literaria que sea intensamente contextual. Conforme se institucionalice el estudio académico del género y se impartan más cursos sobre él, probablemente se conforme un canon: estamos en un momento interesante en el proceso de legitimación académica del género. En años venideros veremos cómo se configura un canon, con qué criterios, en qué instituciones, con qué parámetros de gusto. A estas listas podemos sumar las lecturas obligatorias de los programas universitarios que estudian el género, y que suelen incluir a ciertas autoras como Georgette Heyer, Kathleen Woodiwiss, Judith McNaught, Johanna Lindsey, Lisa Kleypas, Julia Quinn, Eloisa James, Amanda Quick, Teresa Medeiros para la novela histórica. Otro curso combina novelas góticas canónicas (Wilkie Collins, Horace Walpole, LeFanu) con una novela publicada por Harlequin de Michelle Douglas. *The Sheik* (*El Árabe*, 1919), novela de E. M. Hull que inaugura el subgénero del “romance del desierto”; paranormal que suele mencionar a J. R. Ward —en particular la novela *Lover Eternal* (*Amante eterno*, 2006)—; J. D. Robb y su serie detectivesca *In Death*; Susan Elizabeth Phillips para contemporánea, están presentes en varias listas. Los cursos panorámicos suelen incluir algunos mitos y cuentos de hadas, *Pamela* (*Pamela; or, Virtue Rewarded*, 1740), de Samuel Richardson; *Pride and Prejudice*, de Jane Austen; *A Room with a View* (*Una habitación con vistas*, 1908), de E. M. Forster; *Jane Eyre* (1847), de Charlotte Brontë; y *Gone with the Wind* (*Lo que el viento se llevó*, 1936), de Margaret Mitchell. Es evidente que las fronteras entre la alta y baja literatura se transgreden constantemente y sin reparos.

Nadie discutiría que hay mejores novelas rosas que otras, y las peores son aquéllas que simplemente enumeran motivos, temas, tramas y discursos estereotipados. Las buenas novelas logran la muy difícil tarea de innovar sin violentar las restricciones rígidas del género que fundamentan el pacto con las lectoras. Una de las críticas más recurrentes al género es que se trata de una literatura formulaica, lo que implica que las autoras son poco imaginativas y que los libros son idénticos y predecibles. Flesch señala que cuando se trata de otros tipos de literatura, las limitaciones formales son discutidas en términos de "convenciones" y no de fórmula, un indicio más del sesgo que se aplica a este género (2004: 40). Un problema con el análisis literario basado en la fórmula es que no permite rastrear la transformación de los elementos que la componen, de tal manera que se tiene la impresión de que se puede estudiar desprendida de su contexto y que se puede generalizar a partir de unas cuantas novelas. A esto podríamos contraponer el continuado éxito de la novela rosa que es más bien indicación de que la "fórmula" es lo suficientemente flexible como para permitir una gran capacidad de cambiar los detalles y los eventos constitutivos: "ha sido su capacidad para mutar lo que ha permitido que la novela sobreviva" (Stacey y Pearce, 1995: 12). Pamela Regis indica que cuando se usa "fórmula" para describir la novela rosa se "ocultan" las relaciones entre obras canónicas y populares que, de hecho, comparten "arquetipos literarios" (2003: 23). Otro problema es que críticas como Janice Radway usan "género" cuando deberían de hablar de "fórmula": su catalogación de los elementos estructurales del género no permite explicar un buen número de obras porque de hecho es aplicable sólo a un subgénero, que es el más formulaico: "Como todas las fórmulas, la suya es demasiado restringida para definir el género en su conjunto. Como muchos, conduce a conclusiones destructivas acerca del género en su conjunto cuando sus directrices se aplican más allá de la limitada lista de textos al que es aplicado" (Regis, 2003: 24).

Es atinada la crítica de Regis porque centra el prejuicio de que toda literatura "formulaica" no tiene calidad alguna pues ni desafía al público lector ni es estéticamente innovadora, es previsible y poco imaginativa, y confirma la cosmovisión de las lectoras en lugar de ponerla en cuestión. ¿Pero qué significa una "fórmula" exactamente? John Cawelti indica que

hay dos usos corrientes del término. El primero se refiere a la manera convencional con que se trata alguna cosa o persona específica, que incluye estereotipos, símiles y metáforas estandarizados, que suelen ser cultural e históricamente específicos. Por ejemplo, "El dolor penetró en su corazón" (Ward, 2010: 11), o el conjunto estable de costumbres y características de los vampiros en la novela paranormal (son hermosos, pálidos, viven en "enjambres", comunidades jerárquicas parecidas a una familia extendida, son extremadamente fuertes y veloces, sanan rápidamente, enloquecen con la edad, si están integrados a una sociedad multicultural sólo beben sangre artificial o de humanos voluntarios). El segundo uso hace referencia a tipos de tramas o arcos narrativos, como las "recetas" disponibles para aspirantes a escritora en las páginas de las editoriales. Estas tramas, dice Cawelti, no están necesariamente limitadas por su pertenencia a una cultura o periodo ya que "representan tipos de historias que, aunque no sean universalmente atractivas, ciertamente han sido populares en muchas culturas y en muchas épocas. De hecho, son ejemplos de lo que algunos estudiosos han llamado arquetipos o patrones que atraen a muchas culturas" (1976: 122). La novela rosa combina estas dos acepciones de la palabra, porque los elementos estructurales de la trama suelen ser los mismos (aunque no siempre en el mismo orden) e incorpora los mismos "materiales culturales específicos", que no son ahistóricos. El método de Cawelti es sumamente útil porque contempla dos ejes de análisis, uno diacrónico y otro sincrónico, aunque no concuerdo con su idea acerca de la naturaleza arquetípica de algunas formas que son también específicas culturalmente.

Otro prejuicio con respecto a la noción de fórmula es que el acto de lectura es pasivo. Gelder (2004) ha comparado las actitudes bastante anacrónicas que se tienen con respecto a la literatura popular y lo que denomina la Literatura (con mayúscula), una distinción intensamente ideológica: "el lector de Literatura es contemplativo, mientras que el consumidor de literatura popular es 'distraído'. Queda implícito que este último, entonces, está *más próximo a la vida misma* [...], mientras que el primero está distanciado de ella, obligado a ocupar un espacio de fantasía en otro lugar. De ahí el supuesto general de que la ficción popular es escapista" (37). Una idea relacionada con la distinción es que los lectores de Literatura responden al texto crítica y escépticamente, no se dejan engañar

por la manipulación textual, mientras que alguien que lee literatura popular es acrítico, “cree realmente en los remotos mundos sobre los que lee e incluso (en, digamos, géneros como la fantasía y la novela rosa o alguna ficción histórica) parece habitar o replicar” (38). El papel de la lectora de Literatura es el de “desencantar al texto, *descreer*” y no dejarse encantar y engañar por él. La literatura popular, entonces, no logra que las lectoras respondan de manera creativa y productiva al texto porque, por el contrario, su experiencia se caracteriza por “la complacencia, y por su habilidad de promover la ilusión de que todo se encuentra bien en el mejor mundo posible” (Radway, 1986: 7).

Incluso la crítica feminista acusa a las novelas rosas de perpetuar una fantasía, la “ilusión” nociva para las lectoras incautas. Janice Radway (1986) por una parte reconoce que las novelas son una forma de “escape” bien merecido para las lectoras, para quienes el libro “es una barrera erigida muy conscientemente entre sí mismas y sus familias” (14), de tal manera que cuando están inmersas en la lectura los miembros de su familia las dejan en paz. Radway argumenta que el género reafirma que el mundo femenino es incompatible con el masculino, pero el amor transforma al héroe al punto de vista de la heroína de tal manera que la devaluada esfera de lo personal y privado se impone al final (1986: 17). Finalmente, según Radway, las lectoras pueden identificarse con una heroína en el momento culminante de su vida, cuando asegura para sí la atención y reconocimiento de quien en su cultura goza de mayor poder, un hombre rico. Además, al convertirse en el centro de atención del héroe, la fantasía “evoca la memoria de un periodo anterior en la vida de la lectora cuando era el centro de atención de un individuo profundamente cariñoso y protector” (1984: 84-85), a saber, su madre.

Pero Ien Ang (1996) propone otra perspectiva que no infantiliza a las lectoras: el proceso de lectura no es un ejercicio compensatorio que ofrece a las mujeres la ilusión del placer que deja intacta su realidad, ni ofrece una resolución imaginaria a los problemas estructurales del patriarcado. Ang sugiere que el placer de la lectura no es compensatorio, sino más positivo. Como las lectoras saben que va a haber un final feliz pueden concentrarse en cómo van a unirse los protagonistas: “Conocer el final anticipadamente puede ser leído como una ingeniosa estrategia de lectura dirigida a obtener

máximo placer: un placer que está orientado al *escenario* del romance más que a su resultado” (89). El placer de la lectura está en el detalle. Esta perspectiva confirma la idea de Cawelti de que “las audiencias encuentran satisfacción y una seguridad emocional básica en una forma familiar; además, la experiencia pasada del público con el género le da un indicio de lo que puede esperar en nuevos ejemplos, aumentando así su capacidad para entender y disfrutar los detalles de una obra” (1976: 124).

Para Radway, además, fantasía "equivale" a lo irreal, inexistente, ilusorio, un modelo incorrecto y falso de la realidad que engaña a las lectoras. Pero Ang argumenta que la fantasía es una dimensión necesaria de la realidad psíquica, constituye una realidad en sí misma:

> el mundo de la fantasía es el lugar del exceso, donde lo inimaginable puede imaginarse. La ficción puede ser vista, entonces, como la materialización social y elaboración de las fantasías y, por lo tanto, en palabras de Alison Light, “como las exploraciones y producciones de los deseos que pueden exceder lo socialmente posible o aceptable”. (1996: 90)

Esta idea permite reinterpretar la lectura frecuente de las novelas rosas no como un acto que reafirma la subordinación de las mujeres al patriarcado, sino como el reconocimiento de “la cualidad gratificante de la propia actividad de fantasear” (1996: 90). Según Ang, para Radway, las lectoras leen mucho porque las novelas rosas “*no las satisfacen lo suficiente*, ya que se trata de una satisfacción pobre, ilusoria y transitoria de necesidades no satisfechas en la vida real” (Ang, 1996: 90). Pero esta lectura intensa puede interpretarse como resultado de que la novela rosa “*satisface demasiado*, porque constituye un espacio seguro en el que es posible la perpetuación imaginaria de un estado de cosas enfáticamente utópico (algo que en la ‘vida real’ es improbable de cualquier manera)” (Ang, 1996: 90). Radway interpreta la novela rosa negativamente, aunque reconoce algunos de sus aspectos positivos; su argumento de que las mujeres leen repetidamente descansa sobre el hecho de que es gratificante porque tiene un efecto terapéutico. En cambio, Ien Ang sugiere que posiblemente sean aficionadas porque “las satisface demasiado”, constituye un espacio seguro en el que se perpetúa imaginativamente un posible estado de cosas utópico (1996: 90). Ang argumenta que como las novelas terminan precisamente cuando los amantes se han encontrado (el momento del reconocimiento), la intensidad del romance nunca se ve interrumpida por el lado oscuro de las relaciones.

Lo que las lectoras y autoras argumentan es que leer por placer y desear un final feliz no significa que sean acríticas y que no discriminen entre novelas. De hecho, como ha señalado Gelder, “los lectores de ficción popular son discriminadores cuidadosos del campo, y lectores cuidadosos del trabajo que procesan con frecuencia con exquisito detalle” (2004: 36). Desde esta perspectiva, la “política de la lectura de novelas rosas es una política de la fantasía en la que las mujeres se enganchan precisamente porque no tiene ‘valor real’” (Ang, 1996: 90). De este modo, las lectoras pueden saborear el hecho de que jamás van a entrar en el mundo de conflicto que viene después del final feliz; más bien, dejan a la pareja recién formada y se apegan a otra heroína, a otro héroe que se van a encontrar en otro libro y en otro entorno. Para Ang, las lectoras están decididas a conservar y prolongar la *emoción* del romance, o simplemente se niegan a dejar de sentirla. Es esta búsqueda de intensidad emocional lo que debe tomarse en serio, dice, porque es una estrategia psíquica con que las mujeres cotidianamente se empoderan. En otras palabras, es la tenacidad del deseo por *sentir* románticamente lo que debe interesar a la crítica, porque es indicio de un impulso e inclinación por lo sensacional, la aventura, la utopía que en las novelas es domado por el matrimonio pero que de cualquier manera muestra que las lectoras comparten el placer de sentir las emociones románticas (1996: 91).

Eva Chen (2007), desde otra perspectiva, argumenta que si el placer de la lectura no se interpreta como efecto de un opiáceo que adormece a las lectoras para que mejor absorban una ideología conservadora, tiene el potencial de ser transgresor. Aunque su explicación es psicoanalítica —y por ende un tanto ahistórica— es sugerente porque sería por medio del proceso de identificación, que puede entenderse no como un acto simple de olvido de sí, sino como una actividad de experimentación subjetiva: si por fantasía se entiende una realidad psicológica en la que el sujeto se identifica con múltiples y fluidas posiciones, las lectoras pueden identificarse con el héroe y la heroína, entre las posiciones del ser que ama y el ser amado. Esto es, si las lectoras desplazan su identificación entre personajes —no sólo masculinos y femeninos sino de diferentes edades, en mundos diferentes, buenos y malos—se exponen a diferentes perspectivas que dan sentido al mundo de formas diferentes: por ejemplo, en la novela histórica se desean

el linaje y la sangre pura; en la paranormal se celebra el hibridismo. En las novelas cristianas y amish la virginidad es apropiada para la feminidad ideal; en las contemporáneas una sexualidad activa es señal de autonomía, etcétera. No son, simplemente, posiciones sujeto producidas por el texto sino verdaderos sitios de identificación de puntos de vista diferentes, incluso acerca de la feminidad, la política sexual y el significado cultural del amor. Roach interpreta el "escapismo" como la "emoción de otredad" que busca con la lectura (2016: 5), no sólo un encuentro con la diferencia sino la experiencia misma de ser algún otro.

El elemento invariable que justifica la idea de que la novela rosa es formulaica es, sin duda, el final feliz, que se ha interpretado de muchas maneras. En años recientes la crítica del género ha pasado por lo que llamo un giro teológico porque el final y algunos elementos particulares, como el encuentro sexual o un beso, se han explicado como símbolos de la gracia o de una experiencia espiritual. Por ejemplo, a partir de los conceptos de fe erótica y fantasía reparativa, Catherine Roach explica que el HEA (*happily ever after*, felices para siempre, en adelante FPS) por una parte representa la convicción de que el sentido, el valor y la esperanza pueden encontrarse a través del amor, sentimiento que cobra la fuerza de una creencia o fe. Se trata de una fe en que el amor puede lograr que el mundo sea mejor porque su poder redime a los individuos, les impele a ser mejores, a sanar heridas y madurar: "el amor atempera el orgullo, el juicio severo y los estallidos violentos de una autodefensa reflexiva. El amor concede la paz interior y la confianza para que el amante se convierta en una persona más fuerte y sabia" (Roach, 2016:169). El significado último del final feliz no es su aparición al término de cada novela, sino su presencia en la cultura en general. Roach está convencida de que el amor incluso cumple una función religiosa porque el ser amado adquiere estatus de divinidad o de motivación última (2016: 173). Esta interpretación tiene sentido en los Estados Unidos de hoy, que es sorprendentemente religioso, aunque para Lynne Pearce el final feliz de la novela rosa contemporánea no es tan positivo.[5]

En su libro *Romance Writing* (2007), Pearce argumenta que:

> desde el periodo del amor cortés en adelante, el discurso del amor romántico concibe la emoción como una efusión apasionada en la que el amante fervientemente desea sacrificarse a sí mismo —o a sí misma— al servicio y bienestar del otro. La teoría psicoanalítica puede fácilmente interpretar esto como la necesidad/el deseo del sujeto por

> disolver/trascender su propio ego, por supuesto, pero el impulso es vivido tanto por el/la amante como por su amado/a como una emoción tendiente al exterior. (8)

A partir de esta noción del amor como disolvente del ego, Pearce argumenta que la novela rosa contemporánea no cumple plenamente esta dinámica porque al final las heroínas triunfan sobre los héroes, o triunfa el amor femenino, lo que equivale al "triunfo de un yo sobre otro" (2007: 141). Para ella, el amor en su formulación clásica convierte el objeto en foco de la devoción, mientras que en las novelas rosas la transformación de la heroína es el punto límite del amor. En su opinión, las heroínas no están en busca del amor, sino en busca de cómo usarlo para avanzar en su propio camino, y su "captura del héroe" no es evidencia de una apertura hacia el otro, sino un elemento crucial de la propia actualización. Se trata, entonces, de un amor que acaba en uno mismo y no en el otro (141).

De cualquier manera, tanto Pearce como la crítica Jyoti Raghu (2015) citan la tradición occidental cristiana del amor cortés como antecedente de la "religión del amor" de la novela rosa. Para Raghu, el beso en la comedia romántica es un medio para la "infusión de la gracia"; también se le conoce como el beso de la paz y por lo tanto una forma de comunión, reconciliación y perdón. Incluso puede tener un significado mágico-místico como un medio de intercambio espiritual; "en la cristiandad significaba un intercambio de almas" que debe surgir del corazón porque si no, puede convertirse en el beso de la traición (9). Puede tener el poder de salvar o reanimar a alguien, otorgando al amor el poder cuasi divino de la resurrección: "Cuando sus brazos la rodearon, ella apretó los ojos y las emociones surgieron tan rápidamente, con fuerza y velocidad. Estar así, abrazada en una fresca noche de primavera por alguien que la quería. Era como un milagro, incluso para alguien que no creía en ellos" (Roberts, 2012: 419).

Así como el amor romántico es cultural e históricamente específico, es importante señalar que varía enormemente y cumple funciones distintas en cada cultura y momento histórico (Stacey y Pearce, 1995: 11): para Roach es una experiencia espiritual de comunión; otras feministas consideran que es una recompensa a la transformación o la integridad del personaje y una forma de vencer el egoísmo y el solipsismo para orientarse a otro. Según Roach, el final feliz ofrece una fantasía centrada en las mujeres del fin del

patriarcado (2016: 176). Hemos visto que para Janice Radway el final es una experiencia agridulce porque las lectoras, al identificarse con la heroína, pueden fantasear con "un estado más perfecto en el que toda las necesidades que sienten tan intensamente y aceptan como dadas son atendidas" por el héroe protector, aunque es precisamente este anhelo el que impide que "esas mismas necesidades y requisitos [...] puedan ser formuladas como demandas en el mundo real y llevar a la potencial reestructuración de la relaciones sexuales" (1984: 213).

Concuerdo con Paizis (1998) cuando argumenta que las explicaciones del género que se basan en el inconsciente o en la espiritualidad sugieren que existe un ámbito más allá de la ideología (44) porque afectan una parte de las lectoras que es más profunda que ésta y escapan a la transformación social. Paizis argumenta acertadamente que cuando la explicación del éxito del género remite a la psique o al inconsciente, no hay nada que se pueda hacer para cambiarlo. En otras palabras, incluso cuando se argumenta que escapa al reino de la fantasía, ese otro mundo al que escapamos es ideológico. También concuerdo con Simon May (2011) en que, paradójicamente, el amor no puede ser incondicional porque está condicionado por la promesa del "arraigo ontológico" (7). Más adelante propongo que el final feliz o la declaración amorosa no es un estado deseable sino una "promesa de felicidad" (Ahmed, 2010), asociada con el arraigo, la sensación de estar en casa, de permanencia, de anclaje social. En esta lectura, el matrimonio es el "*signo* del éxito" (Paizis, 1998: 161), mas no el cierre de la narrativa amorosa. Algunos tropos recurrentes del género brindan muchos elementos para justificar esta lectura, desde la recurrencia de algunos "objetos felices "como el héroe mismo o la mesa de cocina donde se sienta la familia a comer, algún objeto simbólico como un anillo, o hasta la asociación explícita del cuerpo del otro con el hogar. La familia con frecuencia es una nueva familia elegida, porque las primeras —basadas en el parentesco—pueden ser origen del trauma de los personajes. Por ejemplo, en *Seduction Game* (*Juego de seducción*, 2015), de Pamela Clare, el padre de la protagonista la agrede verbalmente con comentarios sexuales en la boda, evidenciando así el trato que ella ha soportado a lo largo de su vida. Vale la pena citar la escena completa porque queda clara esta dinámica, el tipo de masculinidad protectora, así como la relación entre

familia y amenaza, y el hecho de que, pese a que la novela se centra en una pareja medular, su relación debe entenderse en el entorno social con relación a otras parejas con las que se forma una nueva comunidad:

> — ¡Cállate la boca!
>
> Nick escuchó el grito de Holly, volteó a tiempo para ver que abofeteaba a su padre. Descendió el silencio sobre el recinto.
>
> —Con permiso —Nick caminó hasta su lado, la muchedumbre se abrió a su paso—. ¿Ocurre algo cariño?
>
> El rostro de Holly enrojeció, su cuerpo rígido y temblando.
>
> —Mi padre ha bebido demasiado. Estaba por irse.
>
> — ¿Qué te ha hecho, Holly?
>
> Las lágrimas se le juntaron en los ojos, pero no respondió.
>
> El padre de Nick se acercó a Holly, la rabia marcada en el rostro, su mirada fija en el padre de Holly. —Dijo cosas que ningún hombre debería decirle a una mujer, especialmente a su propia hija.
>
> —Yo lo escuché —Mike repitió lo que había dicho el padre de Holly, pero lo dijo en voz baja y en georgiano para que nadie más lo escuchara—. Dijo: “Lograste sacar provecho de esas tetitas tuyas ¿no es así? Es una pena que jamás permitieras que te las tocara. Debes dejar que tu marido haga con ellas lo que quiera o se irá en busca de nueva chocha”.
>
> Nick batalló para no soltarle un puñetazo a la boca sucia del padre de Holly, las manos apretadas en un puño. Consciente de que todo el mundo los miraba, mantuvo la voz tranquila.
>
> —Vas a largarte de la fiesta en este instante. Ya no estás invitado a la boda. Si apareces mañana, serás conminado a salir de la propiedad. No te quiero cerca de mi esposa. No te quiero cerca de nuestros hijos. Vete ahora, jamás queremos verte la cara.
>
> Sintió que se reacomodó la gente, sabía que sus hermanos estaban a sus espaldas, y no sólo sus hermanos sino Lee también, y los amigos de Holly.
>
> Hunter se aproximó, detrás del padre de Holly.
>
> —Oye, Darcangelo, ¿quieres ayudarme a sacar la basura?
>
> —Sí. Algo apesta—dijo Darcangelo, aproximándose al costado de Hunter. El padre de Holly miró a Nick indignado.
>
> —No creas que puedes mangonearme. Soy superior a ti en todo, rango militar, dinero, clase social. Cuento con amigos en Washington que pueden hacer que tu vida sea muy difícil.
>
> — ¿En verdad, perro? —Javier se acercó—. Yo frecuento el Pentágono. Sí, también tengo reuniones en la Casa Blanca. Jamás he escuchado que alguien mencione tu nombre. Pero sí he escuchado que hablan acerca de una increíble hija y su hombre. Ahora mejor muévete. Nadie te quiere aquí.
>
> Hunter le dio un empujón al hombre.
>
> —Muévete.
>
> —No me toques, o llamaré a la policía.
>
> Darcangelo sacó su placa.
>
> —Tío, nosotros somos la policía.

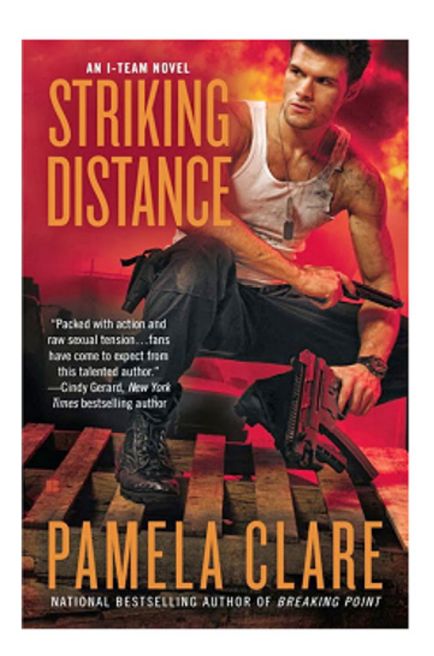
> El padre de Holly, rodeado de hombres que querían propinarle una golpiza, se dio la vuelta y salió por la puerta enojado.
> Nick le pasó a Lee un billete de veinte.
> —Asegúrate de que tome un taxi.
> Lee rechazó el dinero.
> —Yo me encargo.
> Nick se volvió hacia sus invitados, pasó la mirada por la madre de Holly, quien observaba todo desde el bar, con expresión indiferente.
> —Lamentamos la interrupción, ya terminó. Por favor diviértanse.
> Bajó su mirada para ver a su propia madre de pie junto a Holly.
> —No pienses en él —le decía—. Ahora tienes otra familia.
> —Tienes una familia enorme —Mike lanzó a Holly una sonrisa burlona—. No sabes lo que te espera.
> Nick tomó a Holly de la mano y la rodeó con los brazos.
> —Lamento lo que hizo y lamento mi reacción. Si quieres que esté en la boda...
> Ella alzó la mirada para contemplarlo y le puso sus dedos sobre los labios.
> —No, no lo quiero allí. Gracias por hacer lo que debí haber hecho hace muchos años.
> — ¿Quieres que te lleve a casa?
> Ella se secó las lágrimas de las mejillas, sonrió.
> — ¿Bromeas? Ésta es nuestra fiesta. No permitiré que nos la arruine. Quiero disfrutarla. (Clare, 2015: 656)

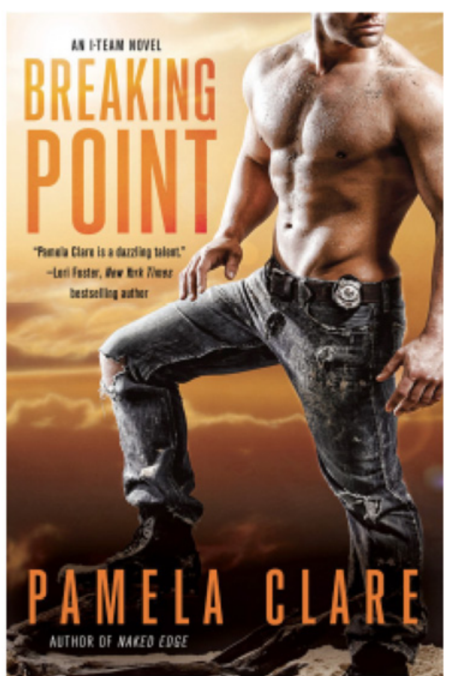
Los hombres que salen en defensa de la heroína están dedicados a garantizar la seguridad pública, pertenecen a agencias policiacas o de inteligencia, son miembros de las fuerzas armadas o capitalistas dueños de empresas de seguridad privada, todos trabajando conjuntamente para proteger a la protagonista que, al final de la novela, ha sido honrada por su servicio a la nación. Esta masculinidad protectora, no sólo de la feminidad sino de la patria, apunta a una preocupación por la creciente securitización de los Estados Unidos, así como la sensación de amenaza permanente, además de que da a la homosocialidad un significado positivo. Esta incertidumbre existencial, que tiene eco en la inseguridad del amor romántico que implica siempre una lucha de poder, con el final feliz se disipa: “estar enamorada significa no estar a la merced de otro, sin poder alguno, aunque también ofrece la promesa del poder, de esclavizar al otro con los lazos del amor” (Jackson, 1995: 54). También hay una celebración de la comunidad, que puede empezar con una pareja central para ampliarse en las novelas subsiguientes de una serie. *Seduction Game* pertenece a la serie *I-Team*, por ejemplo, que narra las historias de un equipo de mujeres periodistas de investigación.

Esta celebración de la comunidad, una especie de familia extendida elegida, así como el protagonismo de una masculinidad protectora, son señales de lo que para Jayashree Kamblé es una creciente "americanización" del género, que ha enfatizado "temas de sexualidad, pero también del capitalismo, la guerra y la etnicidad" (2014: 22). El género tiene una relación paradójica con los temas de la sexualidad y las relaciones amorosas, su representación es afectada sutilmente por los efectos de la liberalización económica y el neoconservadurismo político que la acompaña en los Estados Unidos (2014: 22). En opinión de Kamblé, los textos que hacen deseable "el capitalismo global, justifican la guerra y se alinean con los valores heteronormativos cristianos que también tienen reservas acerca de esas ideologías. Más específicamente, es la descripción del héroe la que con frecuencia sirve para desnaturalizarlas y mostrar la incomodidad que el género tiene al respaldarlas" (2014: 23). La aproximación marxista de Kamblé es sumamente útil porque identifica al héroe como eje del análisis, ya que éste encarna las contradicciones que el género explora. Así, permite observar la especificidad de las masculinidades aceptables y matiza considerablemente esa crítica que acepta el patriarcado como un hecho dado y el género como en "colusión con el patriarcado" (Fowler, 1991: 175), una estructura estable y ahistórica.

Esta intensificación de la homosocialidad, la celebración de una hipermasculinidad presente también en los géneros paranormales, así como una creciente presencia del cuerpo masculino en las portadas, sugieren que algo le ha ocurrido al patriarcado recientemente, en particular,

> que el 11-s tuvo un efecto significativo en el deseo femenino, y no sólo porque dio pie a un mayor respeto por los hombres guerreros. Estas novelas se dirigen dolorosamente al desconcierto ante la naturaleza de una guerra "diferente", una guerra librada por hombres que parecen vecinos [...] los hombres peligrosos que anteriormente eran "el otro" ahora son presentados como los tipos buenos con base en su potencia y actitud protectora. Con estos varones, lo que ves es lo que recibes; de hecho, su aspecto exterior magnifica la sexualidad y la violencia, como si les quitaran los dientes; literalizar es estilizarlos. (Bly, 2012: 69)





Fuente: Pamela Clare (http://www.pamelaclare.com/home.html).

Queda claro con el ejemplo anterior, además, que los hombres que conforman parte de un grupo controlan y vigilan la pertenencia a él.

Depredador, poderoso, peligroso, leal, sensible, protector, intimidante, inteligente, controlado, fuerte, seductor, atractivo, carismático, arrogante, herido, valiente: así son los personajes masculinos cuya corporalidad complementa su carácter; esto es, un físico corpulento, musculoso, grande, de movimientos económicos y una interioridad impenetrable o ilegible por la heroína, para quien es deseable este alfa capaz de cuidarse a sí mismo, que navega el mundo con soltura como si éste le perteneciera. Una descripción típica de una novela ubicada en el contexto del FBI describe así al protagonista:

> No era la primera mujer en sentirse atraída por la leonina apariencia cautivadora de Hellbrook. El cabello cobrizo era por sí mismo llamativo, y si se añadía el físico alto de un defensa de futbol americano, los ojos azul oscuro y ese aspecto de cazador que llevaba sin esfuerzo, atraía muchas miradas femeninas. (Brookes, 2015: 98)
>
> Superficialmente, los dos hombres eran un contraste directo el uno del otro, pero Georgia sabía que eran muy similares en lo importante. Ambos eran hombres físicamente inquietantes, sexis y atractivos de formas diferentes. Ambos eran sobreprotectores y ambos manejaban ese poder natural sin esfuerzo alguno.
>
> Superhombres. Fácilmente podía imaginarlos en sus propias películas de superhéroe.

> Ambos tenían complejo de superhéroe, el deseo de salvar a otros para sentir una identificación personal. Pero más que eso, los dos eran hombres honorables. (Brookes, 2015: 375)

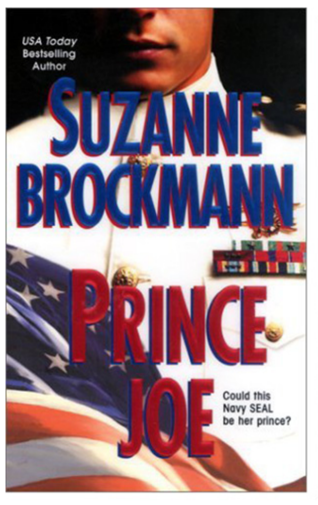
Kamblé argumenta que el subgénero del "guerrero", en el que uno o ambos protagonistas son combatientes en algún conflicto militar o político, escenifica la contradicción entre los discursos que rodean dos imperativos: "el burgués social de preservar el matrimonio y el político de preservar una versión de la democracia bajo el capitalismo tardío" (2012: 153). Estas novelas cuestionan la retórica militarista y el nacionalismo a ultranza al explorar el costo individual que tienen los conflictos bélicos: mientras sean combatientes, los héroes no pueden sentar cabeza. Esta lectura es sin duda interesante, pero desde otra perspectiva da demasiado poder al conflicto entre la vida en familia y la entrega patriótica a la seguridad doméstica: la nación y la familia son dos tipos de comunidad con una relación metonímica intensificada desde el 11-s. Incluso en las novelas de la Regencia nos encontramos con héroes heridos física y emocionalmente por la guerra: la serie *Survivor's Club* (*El club de los supervivientes*, 2012), de Mary Balogh, narra las historias de siete sobrevivientes de las guerras napoleónicas que deben sortear su trastorno de estrés postraumático para enamorarse, desplazando su lealtad a la patria a la protección de la amada y a la lealtad al linaje.

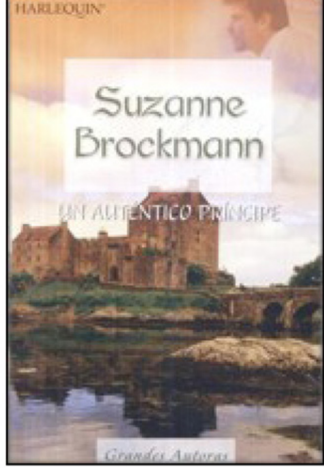
Es el héroe romántico el que sirve de conducto para explorar esta tensión entre la búsqueda de plenitud asociada con el matrimonio y el deber a la nación, su disposición a dar la vida por la patria —y por la amada o los miembros de su familia—, prueba de su fortaleza moral. Estos héroes alfa, de cualquiera manera, al igual que las heroínas, tienen su propia transformación que se orienta a "demostrar su propia valía" (Wendell y Tan, 2009: 82), lo que usualmente implica algún tipo de sanación o recuperación si son militares, mercenarios o ex espías. Incluso ahora hay escenas que focalizan al héroe de tal manera que conocemos su propia transformación, que culmina con el final feliz que "sirve para enfatizar la importancia que tiene el individuo en determinar su propio destino y felicidad y como resultado logra subvertir el papel de la clase, la educación, el destino o cualquier otro factor que conforma la vida humana. En gran medida, los finales felices en la cultura popular contemporánea son una manifestación del mito del *self-made man*" (Crothers, 2010: 59). Esta celebración del

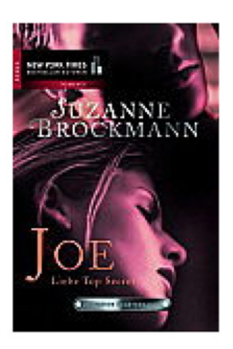
individualismo capitalista emprendedor no debe sorprendernos porque la novela rosa, una mercancía altamente especializada del capitalismo de mercado, valora el sistema que la produce (Kamblé 2014: 32).

Las heroínas alfa, que predominan en los subgéneros paranormal, de suspenso, militar y fantasía urbana (incluso la ciencia ficción) necesitan una pareja que pueda batallar contra el mal a su lado. Si las heroínas son perfectamente capaces de salvarse a sí mismas de cualquier amenaza (Wendell y Tan, 2009: 24) y pueden salvar al héroe (y al mundo también), es impensable que lo hagan en compañía de un héroe alfa que se sienta amenazado por las heroínas autónomas e independientes. Al final de las novelas, debe quedar claro que él es el héroe por su fuerza, integridad y potencial para proporcionar un futuro seguro, la seguridad económica, física y emocional incluso cuando las heroínas sean capaces de cuidarse solas. Un artículo acerca del éxito comercial de las novelas con héroes pertenecientes a los SEAL de la marina estadounidense reconoce esta transformación:

> Conforme las heroínas se han vuelto más poderosas, reflejando los niveles educativos y los mayores logros de las lectoras de novela rosa, sus objetos amorosos masculinos deben subir un peldaño. Un capitán de la marina era apuesto hace 20 años. Pero en el mundo actual en el que las mujeres son secretarias de estado, CEO, madres solas y soldados, un tipo debe ofrecer más que un lindo uniforme. ¿Y qué hombre puede ofrecer más que un SEAL, el producto del régimen de entrenamiento militar más arduo?
>
> “Tienen todas estas habilidades que un tipo promedio no tiene”, dijo White. “Gustan a ese lado de las mujeres que quiere saber que son hombres verdaderamente fuertes que no temen la responsabilidad. No son indiferentes. Activamente contribuyen a que el mundo sea mejor”. (Shin, 2011)







Fuente: Goodreads (https://www.goodreads.com/book/show/1194823.Prince_Joe). Vale la pena señalar que las ediciones en otros idiomas eliminan toda referencia a los Estados Unidos y su ejército en la portada para adaptarlas a un público no estadounidense.

Los héroes capitalistas emplean las estrategias y fortalezas apropiadas para un capitalista durante el cortejo y la seducción, de tal manera que se dramatiza en la historia amorosa el relato de los grandes negocios y su impacto en otros: "a primera vista, Eve lo juzgó frío, calculador, una gélida fortaleza a la que nadie osaría acercarse. Pero también debía de existir pasión. Hacía falta algo más que disciplina e inteligencia para que un hombre tan joven llegase tan arriba. Hacía falta ambición y, para Eve, la ambición era un combustible sumamente volátil" (Robb, 1999: 70).Al introducir un héroe romántico capitalista como el Roarke de Eve, "se cumple la función de personalizar la fuerza abstracta del libre mercado" (Kamblé, 2014: 32). Las novelas de todos los subgéneros exploran la relación entre los hombres y la propiedad, ya sea tierra en el caso de los aristócratas o inversiones y empresas multinacionales en las novelas contemporáneas (e incluso fuera del planeta como Roarke). Aunque no sea explícita la relación entre riqueza y felicidad, la dicha de la pareja depende del sistema económico como prerrequisito, además de que, paralelamente, la desigualdad social se da por sentada: el héroe suele tener mucho mayor poder económico y simbólico que la heroína, incluso pertenecen a distintas clases sociales; los dependientes y la servidumbre de los aristócratas son fieles a sus amos y los empresarios cuentan con la devoción y lealtad de sus subordinados. Son las anti heroínas las que expresan interés en la riqueza del héroe, las heroínas jamás son tan mercenarias, aunque en las novelas la

riqueza es el mayor atractivo del héroe (Kamblé, 2014: 33) y es uno de sus rasgos más característicos y definitorios. Esto significa que el final feliz y la promesa de permanencia dependen de la independencia económica de la pareja, porque permite que el héroe disponga del tiempo necesario para cortejar a la heroína. Si en sus orígenes la novela rosa presentaba personajes pertenecientes a la misma clase social que sus lectoras, hoy en día la fantasía de la seguridad económica recae en la posesión de la clase de riqueza que mantiene un estilo de vida de aviones privados, yates, múltiples residencias, jardines, albercas, una gran cantidad de empleados, seguridad personal, todo lo cual

> subraya el hecho de que las tramas de la novela rosa no sólo funcionan con base en las ventajas monetarias, sino que están inextricablemente atadas a esta economía. Más que validar el sistema abiertamente, los relatos lo validan al convertirlo en el entorno exclusivo de la narrativa del amor, el matrimonio y la felicidad; otros entornos económicos o visiones del mundo rara vez se mencionan como alternativas viables. (Kamblé, 2014: 36)

Kamblé argumenta que el género evidencia las fisuras del sistema económico prevaleciente porque describe una cierta ansiedad sobre el comportamiento amoroso del héroe, que suele ser agresivo e implacable, como todo buen capitalista. La primera impresión que tiene la teniente Eve Dallas de Roarke es evidencia de esto: "Hasta en la fotografía se notaba que aquél era un hombre acostumbrado a conseguir y usar lo que deseaba o a quien deseaba, y que consideraba que cosas como los trofeos eran frivolidades" (Robb, 1999: 38). Más tarde ella misma se vuelve el objeto de esa ambición:

> —Eva —murmuró—. Un nombre muy sencillo y femenino. No sé hasta qué punto le queda bien.
>
> Ella no dijo nada mientras la auxiliar de vuelo retiraba el servicio.
>
> — ¿Estuvo alguna vez en el apartamento de Sharon DeBlass?
>
> Roarke pensó que la mujer tenía una dura coraza, pero él tenía el pálpito de que bajo la armadura había algo suave y ardiente. Luego, más que preguntarse si él tendría la oportunidad de descubrirlo, especuló sobre cuándo surgiría tal oportunidad. (Robb, 1999: 82)

La ansiedad que la implacable persecución/cortejo despierta en las heroínas se difumina por medio de una solución simbólica: "él declara su amor, sugiriendo así que ella tiene más poder sobre él que él sobre ella. El arco narrativo parece ser un caso clásico de cultura afirmativa porque difumina cualquier análisis crítico de la corporativización" (Kamblé, 2014:36). Eve

Dallas inicialmente sospecha de Roarke porque tiene los medios para corromper la justicia, además de que le incomoda el lujo porque ella proviene de una familia rota. Lo interesante de esta novela es que el capitalismo y la justicia se casan literal y simbólicamente. Si él en algún momento obtuvo su riqueza por medios no necesariamente legales, su relación con Eve lo obliga a transformar todos sus negocios en legítimos, sugiriendo que la frontera entre uno y otro es menos rígida de lo que parece.

El papel del dinero y la riqueza en las novelas rosas es variado, entonces. Por una parte, garantiza que el cortejo y la vida después del matrimonio transcurran en un estilo de vida lleno de ocio y lujo; también sirve para caracterizar al héroe y determinar la dinámica de la relación entre los protagonistas. Por otro lado, incide directamente en la movilidad de la heroína, que por medio de la relación asciende por la escala social y adquiere estatus. Si, además, consideramos que uno de los temas recurrentes en el género es la tensión entre la independencia y el desarrollo personal y la dependencia y el matrimonio, la riqueza del héroe garantiza que ella, al menos, no tendrá que dedicarse a las labores domésticas porque todo está hecho por mano de obra invisibilizada. También pueden ambos enfrascarse en la relación amorosa. En el caso de la serie de J. D. Robb, además, el héroe dispone de tiempo para ayudar activamente en las investigaciones de la protagonista policía. Todos estos usos y efectos de la riqueza del héroe naturalizan el capitalismo en tanto sistema, y al capitalista, que no es un implacable explotador, sino un hombre capaz de hacer el bien.

3. Aclaración metodológica

Y me dije: no quiero ser la secretaria, quiero ser la jefa.
No deseaba escribir la clase de historia en la que el hombre
trata a la mujer como basura durante todo el libro
y en el último capítulo le dice "te traté como basura porque te amo".
Eso no va conmigo ni con muchas otras escritoras.
Empecé a escribir el tipo de historias que quería leer.
Fue algo muy instintivo. Simplemente quería
que las heroínas fueran un poquito tenaces.
Nora Roberts [6]

No voy a hacer una historia literaria —la literatura amorosa es vasta— porque tengo interés en enfatizar la relación entre el género y el discurso del amor que las "industrias del amor" (Evans, 2003: 63) producen como mercancías. La novela rosa —así como las comedias románticas— probablemente sea el lugar en el que mejor se articula el discurso amoroso que encontramos en otros lugares, la especificidad histórico-cultural del amor romántico. El amor romántico contemporáneo es el producto de muchos principios y creencias contradictorios. Una posible pregunta sería: ¿exactamente qué es lo que el amor nos ofrece como para que estemos dispuestas a sufrir tanto por él y también a buscarlo con tanto ahínco? Roach incluso sugiere que se trata de una de las narrativas culturales más importantes de nuestra época, que funciona como "un relato guía que ofrece coherencia y significado a la vida de la gente" (2016: 4), opinión que comparte Pearce cuando propone que el "don del amor" proporciona al sujeto una visión del mundo no como es, sino como podría ser y que, en consecuencia, puede convertirse en catalizador de una revolución o del cambio social" (2007: 28).

Mi análisis del género está dividido en dos partes, que corresponden a distintas formas de comprenderlo, ambas necesarias para explicar su éxito. La primera es formal porque destaca sus especificidades genéricas y por lo tanto su estética (Paizis, 1998: 2). La otra es una lectura más atenta a las implicaciones ideológicas de la particular combinación de elementos formales, esto es, la ideología de la forma. Una buena cantidad de crítica del género, en particular la más negativa, suele recurrir a las obras

publicadas por las grandes editoriales transnacionales, como Harlequin, que suelen publicar el material más convencional, que son libros publicados en series o sellos en cantidades predeterminadas mensualmente, tienen portadas muy similares y se comercializan como conjunto más que individualmente. Las series de Harlequin Ibérica, por ejemplo, incluyen Jazmín, Bianca, Deseo, Julia, Pasión, Fuego; los libros están numerados y cada serie tiene un diseño de portada distintivo, así que son mercancías fácilmente identificables. Pero es engañoso basar cualquier opinión sobre el género en este tipo de libro porque hay muchas editoriales especializadas en novela rosa: el sitio Every Writer menciona más de 25 y en Killer Book Marketing se suman otras tantas a la lista, incluyendo las más grandes. Las lectoras entrevistadas por Janice Radway para su famoso estudio etnográfico *Reading the Romance* (1984) eligen lo que leen de acuerdo a quién escribe, siguen a sus autoras predilectas, no seleccionan libros sueltos ni series: "Cuando se les pide que discutan sus novelas preferidas, las mujeres en ambos grupos invariablemente no lograron en recordar los títulos, señalando en su lugar el nombre de una escritora en particular" (Radway, 1986: 22). Las editoriales reconocen esta costumbre y crean templetes para las portadas de todos los libros o series de una sola autora, facilitando su identificación visual y creando una identidad para la autora, la protagonista, el subgénero e incluso la compradora. Wendell y Tan explican que las lectoras eligen las novelas de acuerdo a la autora y en segunda instancia por la trama (2009: 115).



Fuente: Lectores en extinción (http://alittlereader1.blogspot.mx/2015/11/saga-charley-davidson-darynda-jones-pdf.html).

Aunque las novelas han sido leídas como síntomas de alguna condición (la situación contradictoria de las mujeres en una sociedad patriarcal, por

ejemplo), mi estrategia interpretativa será “superficial”. Hago uso aquí de la distinción establecida por Best y Marcus (2009) entre las aproximaciones que parten del supuesto de que el significado del texto literario está escondido y que necesita que el intérprete lo detecte y descubra. Me parece que este tipo de literatura popular requiere una estrategia de análisis textual distinta a la que se emplea en los textos literarios de géneros no populares. Por crítica sintomática los autores entienden esa práctica interpretativa que sostiene que el aspecto más interesante de un texto es lo que reprime, y que por lo tanto el intérprete hace manifiesto lo que es latente: cuando los lectores sintomáticos se enfocan en elementos presentes en el texto, los construyen como simbólicos de algo latente o escondido. Por ejemplo, una lectura *queer* sintomática podría interpretar el clóset, o los fantasmas, como señales superficiales de una verdad profunda acerca de la homosexualidad que no puede ser representada abiertamente (Best y Marcus, 2009: 3). Esta metodología identifica ausencias, silencios, elipsis, para preguntar qué significan y cómo significan; implícita en esta estrategia de lectura está la idea de que las verdades más significativas no se pueden aprehender inmediatamente. Catharine Roach, por ejemplo, enuncia al inicio de su libro que su estrategia es sintomática:

> Busco leer la novela rosa “sintomáticamente”, sin querer decir con esta metáfora que el género debe ser interpretado como una enfermedad o una patología, sino simplemente como un sitio cultural increíblemente rico que ofrece un gran entendimiento de las normas cambiantes de los roles de género, la sexualidad, el compañerismo y el romance. (2016: 9)

Este modelo prevaleciente que distingue entre la superficie y la profundidad no me parece apto para el análisis de la novela rosa, no porque ésta carezca de “profundidad” (si por esto se entiende complejidad), sino debido a que, por el contrario, no esconde nada pues se trata de la escenificación del conflicto emocional y el deseo. Además, el modelo que opera con las oposiciones (que no necesariamente son equivalentes) ausencia/presencia, manifiesto/latente, superficie/profundidad está diseñado para el estudio de obras literarias concebidas como el logro original e irrepetible de un autor individual, mientras que la novela rosa es un producto en algún sentido colectivo (Cawelti, 1972: 115). Aunque estos supuestos acerca de la figura autoral excepcional se han problematizado recientemente, el hecho es que son infrecuentes los análisis de una sola novela rosa ya que existe una dimensión colaborativa en su elaboración, no sólo porque es una industria

en la que participan una gama amplia de intermediarios culturales, sino que tanto autoras como lectoras y editoras participan activamente de la existencia de Romancelandia. Es significativo, me parece, que en la ceremonia de premiación de la Romance Writers of America, suben al podio para recibir el premio la autora y su editora, una evidente muestra de que se trata de una labor compartida y una colaboración preciada.

¿Qué temas interesan a este tipo de análisis superficial? 1) el estudio de la materialidad del libro, de su soporte material, el libro como objeto. Entre este tipo de estudios podríamos incluir análisis de las portadas, como *The Art of Romance: Mills & Boon and Harlequin Cover Designs* (2008), de Joanna Bowring y Margaret O'Brien, aunque las autoras mencionan también las historias de la lectura, la publicación y circulación que estudian los libros como objeto; 2) la superficie como estructura verbal intrincada. No se trata de buscar significados ocultos, sino de moverse lenta y cuidadosamente entre el texto y su contexto; 3) en sintonía con el ensayo de Susan Sontag, "Against Interpretation" ("Contra la interpretación", 1964), se trata de rechazar el modelo de la verdad profunda, para la cual las superficies son inesenciales y engañosas, y recuperar una erótica de la interpretación que esté atenta a la respuesta afectiva al texto. Este esfuerzo es particularmente útil para la novela rosa porque su efecto emocional es uno de los rasgos que la caracterizan y explican su popularidad; 4) el enfoque asume que los textos "revelan sus propias verdades porque los textos son mediadores de sí mismos; lo que creemos que la teoría trae a los textos (forma, estructura, significado) ya está presente en ellos" (Best y Marcus, 2009: 11). No hace falta traducir a términos teóricos o metalenguajes un texto para describirlo y volverlo significativo, el propósito es más modesto: "indicar lo que el texto dice de sí mismo" (Best y Marcus, 2009: 11). Veremos en el análisis de *Abandonada a tus caricias* que la novela rosa tiene estructuras y significados evidentes y que las reglas del género requieren que la inestabilidad del mundo social del inicio de la novela quede resuelta al final por medio del matrimonio, restablecimiento que abre la posibilidad de lo nuevo (una nueva relación amorosa) sin modificar radicalmente la convención (el radical contraste entre lo femenino y lo masculino); 5) la superficie como ubicación de patrones que existen en y entre textos. La lectura sintomática busca recurrencias para

mirar más allá de ellas hacia una verdad demasiado abstracta para estar presente en un solo texto. En contraste, una lectura de superficies parte del supuesto de que los textos literarios no son tan distintos de otros textos y descompone sus componentes o discursos en partes para ubicarlos en grupos más amplios que abarcan fenómenos extratextuales: los patrones disponibles inmediatamente existen en otros textos. En este sentido, veremos más adelante que la novela rosa emplea el lenguaje y las estructuras y dinámicas de varios fenómenos culturales: la cultura popular del trauma, la industria de la felicidad y el posfeminismo neoliberal. No es síntoma de estos fenómenos, su presencia es inmediatamente identificable en el sentido literal del lenguaje usado en las novelas y las estructuras narrativas, los deseos expresados por los personajes, la naturaleza de su interacción y los estilos de vida descritos. Este sentido literal es el último tema que interesa a la lectura superficial.

El estudio crítico de la cultura popular nos ha obligado a las académicas a reflexionar acerca de nuestra propia actitud ante los textos, para evitar un tono condescendiente o caer en un tipo de populismo cultural convencido de que la cultura popular desafía estructuras de poder y denuncia formas de explotación e injusticia sociales. Torrecillas es ejemplo de lo primero, y la propuesta de Roach de que el final feliz de la novela rosa es acerca de la fantasía del fin del patriarcado es ejemplo de lo segundo. Según esta autora, aunque las protagonistas terminan casándose con un hombre protector, generalmente dominante y posesivo, el control es recíproco, él también está ceñido a ella (2016: 179):

> Para decirlo sin rodeos, la paradoja ubica a las mujeres en una posición de desear y temer a los hombres simultáneamente. La novela rosa puede jugar un importante papel reparativo en este sentido para las lectoras: explorar la paradoja, negociar sus tensiones, sanar su separación. Si el romance es una de las narrativas centrales de la cultura popular —*la* narrativa central de la cultura popular anglófona, como argumento en mis estados de ánimo más atrevidos—, con raíces que se extienden hasta los relatos religiosos fundamentales de la cultura, entonces las novelas rosas efectivamente hacen un profundo trabajo psíquico para sus lectoras. Funcionan como antídoto al patriarcado, una manera de elaborar placenteramente en la fantasía, en el seguro e imaginativamente lúdico mundo de la ficción: esta posición contradictoria de la mujer heterosexual en una cultura de la violación. El complejo trabajo de la narrativa romántica involucra el reconocimiento de los límites y amenazas impuestas a las mujeres por la cultura, al tiempo que sugiere que las mujeres pueden negarse a aceptar la situación y empoderarse para que esperen y exijan algo mejor. (Roach, 2016: 181)

Roach propone una novedosa metodología para hacer y presentar la investigación de su libro sobre el género porque combina la narración de su experiencia como escritora al inicio de su carrera con la crítica literaria más convencionalmente académica. Uno de los primeros estudios sobre el género es una etnografía de las lectoras que se esfuerza por evitar la distancia entre la experiencia lectora y la lectura crítica, una gobernada por el placer y la otra por el afán de entender el efecto de la lectura en una publicación determinada. Roach, por ejemplo, se distancia de la perspectiva tomada por la pionera Janice Radway porque ésta "se aproximó al género como una extraña. Aunque Radway introduce a sus lectoras académicas al círculo de aficionadas de la novela rosa, mantiene a las lectoras de su texto separadas y contenidas fuera de la comunidad de la novela rosa por medio de las convenciones académicas de la objetividad y la distancia" (2016: 9).

Aclaro que no soy *acafan*, esto es, una académica aficionada al género como Roach, pero la clara distinción entre autora y académica no es muy evidente en la industria. Maya Rodale, quien a diferencia de Roach es una escritora ya establecida, en su libro de crítica *Dangerous Books for Girls. The Bad Reputation of Romance Novels Explained* (2015), no replica un estilo académico pero sí logra discutir, con un tono juguetón y entretenido que incorpora su experiencia personal, los elementos esenciales del género con gran respeto por las lectoras y autoras como ella. Me ha quedado claro que se trata de un segmento de la industria editorial en el que es difusa la separación entre lectoras y escritoras, entre académicas y autoras, porque muchas lectoras se transforman en escritoras, y de éstas, algunas son académicas, como sería el caso de Eloisa James, Maya Rodale, Deborah Harkness, entre otras. Radway comenta que una buena cantidad de escritoras son "'amateur', atraídas al género por un deseo de escribir el tipo de material que aman leer" (Radway, 1984: 68) y Maya Rodale confirma esta costumbre:

> Empecé a leer novelas rosas a insistencia de mi madre. Poco después, comencé a escribirlas porque para mí, para citar a mi compañera escritora Carla Swafford, quien cree lo mismo, "mis autoras preferidas nunca han podido escribir con la suficiente velocidad". Después de varios libros, ya no era asunto de mantenerme entretenida a mí misma mientras esperaba a que otras escritoras publicaran algo nuevo que pudiera leer. Me di cuenta de que no estaba simplemente fabricando libros de bolsillo baratos, sino ofreciendo entretenimiento, acompañado de esperanza y felicidad. (Rodale, 2013)

Además de que la lectura de novela rosa es evidentemente una forma de socialización y elemento importante en la consolidación del vínculo entre madre e hija, este tipo de relación entre lectura y escritura se extiende a la relación entablada entre escritoras consolidadas y aspirantes y su proceso de profesionalización. En una entrevista que Jane Friedman hace a la autora Madeline Iva, para quien las novelas son "máquinas de felicidad", ésta comenta que tiene una relación entrañable con la comunidad romántica, conformada por

> "mujeres cálidas y extrovertidas, vibrantes y provenientes de la clase media, que me recordaron a las mujeres con las que crecí" [...]. En la industria de la novela rosa, las escritoras emergentes no tienen que salir a buscar consejos o mentoras, dijo Iva. Las escritoras con experiencia y tus pares te dirán cómo funciona, repetirán lo que te han dicho, luego te tomarán de la mano y te lo demostrarán. "Podrías llamarlo 'maternazgo'", dijo Iva. "Así es sencillamente como lo hacen". (2015)

La inestabilidad de la frontera entre escritoras y lectoras es evidente también en la página web de Sarah MacLean, donde recomienda otras novelas del género (como hacen muchas autoras en diversas plataformas electrónicas), y la asociación Romance Writers of America reconoce que una obra literaria no es el producto de una labor solitaria y esfuerzo individual, por lo que otorga premios para una vendedora de libros, bibliotecaria y profesional de la industria que contribuya significativamente a promover el género.

Mi apuesta por el análisis superficial también resulta del hecho de que se trata de una industria cultural que está dominada por mercancías culturales producidas principalmente en los Estados Unidos para consumo global y que gozan de una hegemonía incomparable. Cuando *The Sun* reporta que Harlequin Mills & Boon fue comprado en 2014 por HarperCollins, señala que "40% de sus ventas provienen de un idioma que no es el inglés" (English, 2014). Las empresas estadounidenses cuentan con un mercado interno amplio y diverso; sus multinacionales comercializan las novelas más allá de las fronteras nacionales y el país tiene una importación baja de productos (Sasson, 2002: 88). Es por esto mismo que, como señala Laura Vivanco, hay temas controversiales que se evitan: la política, la religión (salvo en el subgénero cristiano de consumo local), el aborto, el conflicto social (de clase, raza) (2016: 125), y cuando se menciona algún conflicto bélico suele funcionar como mero escenario para la acción. Los subgéneros

con guerras o ubicados en el extranjero comparten con el subgénero histórico este rasgo de subordinación del contexto a la trama (Hughes,1993: 2), de tal manera que, en novelas con mercenarios o militares, por ejemplo, los lugares en el extranjero en los que entran en conflicto no son específicos y se describen vagamente.

Esta política editorial se guía por una lógica de mercado, ya que es un negocio que depende de sus lectoras y éstas se encuentran repartidas por todo el mundo. Pero cabe recordar que evitar temas explícitamente políticos o controversiales no equivale a una carencia de ideología, dado que de hecho las novelas claramente son vehículos para una perspectiva del mundo inconfundiblemente estadounidense y tan naturalizada que es imperceptible para las lectoras mismas. Kamblé señala que la creciente "americanización" del género trae a primer plano temas como la sexualidad pero también el capitalismo, la guerra y la etnicidad, y durante buena parte del siglo "ha reflejado las creencias populares sobre las controversias de su entorno" (2014: 22). Janice Radway inicia su pionero estudio del género señalando que "como toda otra mercancía comercial en nuestra cultura industrial, los textos literarios son el resultado de un largo y complejo proceso de producción controlado por una gran cantidad de factores materiales y sociales" (1984: 19). Según Roach, en 2013 se publicaron 9 513 novelas rosas en formato impreso, además de los miles de libros electrónicos que conforman casi 50% del mercado (2016: 6). No debemos perder de vista que se trata de una industria, "las autoras son productoras o trabajadoras creativas que ofrecen contenido a las editoriales. Las editoriales ofrecen a las autoras los medios para distribuir y vender este producto creativo a la lectora (o consumidora)" (Thomas, 2012: 211).

La lectora-consumidora, explica Glen Thomas, es también ciudadana-consumidora, que participa activamente en la producción de la novela rosa. La proliferación de subgéneros o categorías sugiere que las lectoras son selectivas en sus lecturas; para ellas no son un producto indiferenciado: "consumen las novelas que compaginan con sus propios gustos y preferencias" (2012: 212). Este argumento coloca a las lectoras en una posición de poder porque la oferta debe satisfacer la demanda; las editoriales deben responder a las preferencias de sus lectoras y no a lo que creen que éstas desean. Si las editoriales fueran indiferentes a su público,

los libros sin éxito constituirían fracasos muy costosos: “cualquier modelo que asuma que los productores pueden arrojar cualquier tontería a un público voluble es fundamentalmente fallido” (2012: 212). En el mundo de la novela rosa es particularmente evidente dada la constante interacción entre editoriales, autoras y lectoras. Friedman comenta que algunos cambios en la industria editorial favorecen la publicación de nuevos talentos. Por ejemplo, el camino a la publicación es más fácil para las escritoras porque Harlequin acepta manuscritos que no ha solicitado ni requiere la intercesión de agentes literarios y ofrece consejos en línea a las escritoras para que mejoren su trabajo. Por medio de Amazon Kindle Direct Publishing, de Amazon, y otras plataformas para la autopublicación, las autoras pueden experimentar y poner su trabajo a prueba al tiempo que ganan dinero (Friedman, 2015). No hay que olvidar que *Cincuenta sombras de Grey* inicialmente tuvo éxito “debajo del radar de las empresas” (Illouz, 2014: 30) en un foro de *fan fiction* en el que James publicó una primera versión del libro en línea, “una esfera pública en que la distinción entre lo público y lo privado, lo comercial y lo no comercial, se vuelve borrosa como nunca antes” (Illouz, 2014: 31). La *fanfic* es una forma narrativa interactiva y James interactuó con aficionadas de la serie *Crepúsculo* (*Twilight*, 2005) incorporando al relato las sugerencias del público.

Otro aspecto de la materialidad de los libros son sus portadas, elemento que según An Goris no ha sido suficientemente estudiado pese a que son superficies que dan pie a intensos debates respecto al estatus, el significado, la identidad y la ubicación cultural de los libros (2015: 2). Goris señala que la crítica suele pensar que se trata de un género conservador, formulaico y simplista y, cuando se trata en particular de la materialidad de los libros, prevalece la idea de que ésta es incluso más estereotipada que sus contenidos que, para mantener el interés de su público, necesariamente se modifican. Pero curiosamente las portadas, que a primera vista son iguales, tienen al menos dos niveles de análisis; el primero, que es el más inmediato y que está dirigido a un público general, y un segundo, que cualquier lectora aficionada puede descifrar. Se trata de novelas publicadas en series o categorías, no individualmente, que es una estrategia de venta que se usa para las novelas más convencionales de todas al agruparlas en tipos distintos de relato. Las imágenes muestran algunas de estas series. Como

argumenta Goris, las portadas no son tan simples como parecen y el género tiene que negociar la tensión entre la convencionalidad y la originalidad, la simplicidad y la complejidad, la repetición y la variación. Esta tensión requiere de una doble estrategia de lectura.

El análisis de Goris se basa en las portadas de las novelas seriadas (*category romance*) que agrupan tipos similares de historias. Por ejemplo, la serie Harlequin Nocturne es descrita como "relatos que se adentran en territorios oscuros, sensuales y frecuentemente peligrosos, donde chocan lo normal y lo paranormal" (Harlequin Nocturne, s.f.); en contraste, Harlequin Heartwarming "celebra las relaciones saludables y reconfortantes imbuidas con los valores tradicionales tan importantes para ti: el hogar, la familia, la comunidad y el amor" (Harlequin Heartwarming, s.f.). La pertenencia a una serie tradicionalmente determina la identidad de la novela, que se ve reflejada en el lugar que ocupa el nombre de la serie en la portada. La imagen de la pareja suele dominarla, una pareja abrazada apasionadamente en la postura que se conoce como el *clinch*, quizá la imagen más representativa del género (y asociada con el musculoso torso desnudo del modelo Fabio, quien apareció en más de 400 portadas durante las décadas de 1980 y 1990). El formato de serie permite que la editorial clasifique las novelas de acuerdo con algún elemento que las distinga, que puede ser el contexto laboral y social o la época en la que transcurren, aunque por lo general suelen estar constituidas por un conjunto de elementos narrativos (paranormal y aventura, médico y suspenso). De esta manera, cada serie se distingue de otras por medio de rasgos primarios y secundarios. Aunque podría parecer que sus diferencias son insignificantes, el hecho es que dentro del sistema de clasificación del género son significativas dado que, como señala Goris, "la viabilidad comercial de una serie depende en parte del grado en el que puede ser diferenciada de otra" (2015: 4). La convencionalidad es indispensable para prácticamente cualquier aspecto de la historia y el texto de las novelas de las series, un elemento que tanto los editores como las editoriales cuidan mucho.

Las novelas pertenecientes a este tipo de series tienen un aspecto típico y convencional, sus propiedades visuales y materiales son perfectamente reconocibles por todo el mundo, no sólo las aficionadas. Goris recurre a la noción de paratexto de Genette para argumentar que la materialidad del

libro tiene dos funciones: es una zona en la que los productores y las consumidoras negocian la identidad, el significado y la interpretación de un texto, proceso que esencialmente consiste en el intento de los productores de dirigir la recepción, y esta superficie material sirve para ubicar al público meta.

Este consumidor es de dos tipos: el público y la lectora. Por "público" Genette (y Goris) se refiere a las personas que no necesariamente leen el libro pero que participan en su diseminación y su recepción; por otra parte, está la lectora concebida por la autora: una persona que lee el libro completo. Goris indica que como la novela rosa circula en una amplia gama de espacios culturales y comerciales, desde el supermercado hasta el quiosco del aeropuerto o la gasolinera, su materialidad es interpretada por un público vasto que incluye a sus lectoras (potenciales) y no lectores (la mayoría). Para comunicarse con ambos públicos la novela rosa adopta un código semiótico doble: uno orientado al público y el otro a las lectoras. El primero apunta a una interpretación uniformemente genérica que indica que se trata de una novela rosa, una interpretación creada por la reiteración de las imágenes estereotipadas que, a su vez, ratifican su imagen del género como un producto homogéneo, formulaico y repleto de clichés. En contraste, el código para las lectoras es más específico y les ayuda a distinguir un libro de otro.

Goris se centra en tres elementos para ilustrar su argumento: la iconografía de la portada, el diseño del templete de la serie y la escena anticipante que suele aparecer en la primera hoja del libro. La imagen que domina las portadas es de una pareja, por lo general heterosexual, abrazada apasionadamente y medio desvestida; el *clinch* es una representación visual de los elementos esenciales de la narrativa más convencional: el héroe, la heroína y su interacción romántica y sexualizada, absortos el uno en el otro. El *clinch* es, para el público en general, una imagen inmediatamente reconocible que remite al género porque es un tipo: "cada una de sus manifestaciones del tipo es ligeramente diferente pero esencial —típicamente— igual. Esta tipicidad funciona como base de la interpretación que el público hace de la imagen del *clinch*" (2015: 7).

Las lectoras interpretan la imagen a partir de un conjunto de códigos semióticos que distinguen un libro de otro. La vestimenta que llevan los

modelos ubica la historia en un periodo histórico o identifican el subgénero: las modelos en el paranormal suelen vestir de piel negra (ver *Lone Wolf* [*Lobo solitario*, 2011], abajo); el grado de desnudez indica el nivel de sensualidad de la novela; el estilo de la ropa también remite al tipo de personajes del libro (traje sastre o vestido de noche, pantaloncillos cortos o traje de baño).



Fuente: HarperCollins Ibérica (http://www.harpercollinsiberica.com/harlequin).

Además de la imagen de la pareja heterosexual, podemos ver que las series suelen tener un mismo diseño, cuyo efecto es el de la estandarización para el público en general porque parece que las novelas son intercambiables. Para las lectoras, en cambio, la semejanza no es un rasgo negativo porque aprecian la convencionalidad. Los colores son significativos: el rojo se emplea en las series más sensuales, el morado en las series de intriga y suspenso, el blanco en las médicas, el negro en las

novelas paranormales. Algunas series están numeradas, lo que confirma que son estandarizadas, pero para las lectoras puede ser indicio de la antigüedad de la serie, evidencia de su éxito y atractivo. Es difícil distinguir entre un libro y otro, tanto por la portada como por la contraportada si no se sabe cómo leer las portadas.



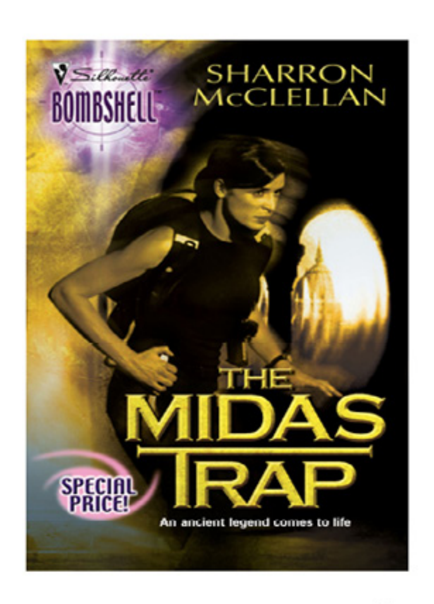
Fuente: HarperCollins Ibérica (http://www.harpercollinsiberica.com/harlequin).

La escena anticipante es una cita breve de la novela, colocada enseguida de la portada y antes de la portadilla y la página legal; por lo tanto, es la primera hoja con que se encuentra la lectora, una ubicación estratégica porque crea una interpretación metonímica de la escena como representativa de todo el libro. Suelen ser muy convencionales y por lo tanto reconocibles fácilmente, con frecuencia referentes al conflicto entre los protagonistas que termina en suspenso. Se trata, entonces, de un momento estereotipado descrito con el lenguaje trillado y melodramático asociado con el género; las lectoras están conscientes de esta convencionalidad, pero su familiaridad con el género les permite reconocer la “voz” de la autora, elementos que caracterizan el estilo individual. Juntos, estos tres elementos del libro como objeto indican que hay una doble codificación y por lo tanto una doble interpretación semiótica del material visual, que deliberadamente interpela a dos audiencias. Por una parte, el público en general asocia las portadas con la novela rosa: es una interpretación que se basa en la noción de género y que supone semejanza, continuidad, identidad. Las lectoras detectan y descifran un conjunto de

significados secundarios que distinguen a cada uno de los libros de la serie. Goris concluye que las iniciadas aplican una estrategia interpretativa distinta al público en general cuando están frente a la superficie estereotipada de los libros más convencionales del género, lo cual indica que operan en dos niveles: por una parte, reconocen la fórmula y, por la otra, reconocen la desviación de ésta, la innovación en la convencionalidad.

Expongo el análisis de Goris como ejemplo de la ventaja de una lectura superficial. Otra sería intermedial: dado que el género participa de la "industria del amor romántico" podríamos analizar las novelas junto con las películas *chick flick* y las series de televisión que giran en torno al desarrollo de las relaciones amorosas; también podríamos analizarlas con relación a la industria de las bodas, los *talk shows* y *reality shows* acerca de la vida en pareja o la búsqueda del amor, de tal manera que los libros se volverían "entre-textos", tejidos con "citas, referencias, ecos: lenguajes culturales", en palabras de Roland Barthes (1984: 70).

Un ejercicio de esta naturaleza demostraría la relación dinámica que el género mantiene con su entorno cultural, rasgo que comprobaría que cambia conforme mutan los gustos del público. Glen Thomas, por ejemplo, señala que en respuesta directa al éxito de series de televisión como *Buffy the Vampire Slayer* (*Buffy, la cazavampiros*, 1997) y *Alias* (2001), en agosto de 2004 Harlequin lanzó una serie llamada *Bombshells* (Bombones) cuyo rasgo principal eran sus protagonistas "parte madres" (*kick ass*), guerreras que se buscan problemas y emplean sus formidables habilidades para resolverlos, son independientes y fuertes, no se dejan intimidar por los hombres ni por el miedo, usan el cuerpo y todo tipo de armas para dar batalla, mostrando que "las novelas rosas por lo tanto no están aisladas de la cultura popular contemporánea; más bien, la usan como barómetro de hacia dónde se dirigen las preocupaciones del público potencial y actual" (Thomas, 2007: 26).



Fuente: Harlequin (http://www.harlequin.com/storeitem.html?iid=34665)

Estas heroínas tienen los siguientes rasgos caracterológicos: una voluntad de acero que exige una disposición por entrar en acción; un claro discernimiento entre el bien y el mal, una brújula moral; una conexión con sus sentimientos, su familia y su comunidad; una habilidad atinada para juzgar y evaluar a las personas, valentía, arrojo, coraje y un apetito sexual que no disimulan (Wendell y Tan, 2009: 58). Pese a su comprobada capacidad para sobrevivir solas y ser justicieras, estas heroínas también se encuentran con un hombre protector, porque la masculinidad deseada también ha cambiado: las novelas de prácticamente todos los subgéneros están repletas de alfas que "tienen que cumplir su propio viaje/camino" (Wendell, 2011: 81). La popularidad de este perfil puede ser resultado de que, ante una heroína con iniciativa, independiente económica e incluso física y emocionalmente fuerte y luchadora, el hombre tiene que ser prácticamente sobrehumano para que pueda aún protegerla. Roach sugiere que en la novela rosa incluso vemos una feminización de los protagonistas masculinos:

> el héroe termina con el improbable perfil combinado de rasgos de un alfa superior que garantizan que pueda proteger a la heroína y que lo vuelven inmune al embate del propio patriarcado, emparejado a la intensa sensibilidad de un amante iluminado más profeminista. La heroína y, vicariamente, las mujeres lectoras, entienden la paradoja de la fantasía de un macho alfa que es fuerte pero que está perdido sin el amor de la heroína,

dominante pero también bueno y sensible, sexy pero con ojos sólo para su amada. (2016: 183)

4. Desde la crítica feminista

La crítica feminista suele inclinarse hacia una de dos posiciones que podemos articular en la siguiente pregunta: ¿la lectura de la novela rosa es un proceso que exige la aquiescencia de la lectora y su aceptación del orden ideológico dominante o es una poderosa herramienta para desarticularlo? Hasta ahora no hemos obtenido una respuesta definitiva, y conforme evolucione el estudio académico del género será más improbable que se resuelva. Pamela Regis ha agrupado la crítica literaria del género en dos generaciones: la primera apareció en la década de 1980 y se asocia con nombres como Kay Mussell, Janice A. Radway, Tania Modleski y Ann Barr Snitow. Estas feministas, a partir de un corpus literario tomado principalmente de las novelas publicadas a finales de los 70 y principios de los 80, enfatizaron el trabajo ideológico de la novela, que en su opinión vende "fantasías" a sus lectoras de tal manera que, en tanto herramienta del patriarcado, "reconcilia a las mujeres con su subordinación social a la vez que ofrece un escape de ésta" (Christian-Smith, 1990: 6). Es crucial mencionar que el corpus analizado por este primer grupo de feministas proviene de las editoriales como Harlequin y Mills & Boon y que se trata de las novelas de series, porque su principal crítica giraba en torno a la violencia sexual: con mucha frecuencia los héroes, como resultado de un malentendido, como en la exitosa novela *The Flame and the Flower* (1972), de Kathleen Woodiwiss, violan a la heroína antes de amarla incondicionalmente cuando se establece su verdadera identidad y valor intrínseco. Jennifer Crusie señala en un artículo de finales de los 90 que "las escenas de violación son anatema para las casas editoriales porque ahora nuestra cultura reconoce que no existe ningún malentendido que la justifique" (1999: 56).

Tania Modleski, por ejemplo, argumentó en su estudio pionero de 1982 en el que analiza novelas de Harlequin, que "la heroína de las novelas puede lograr la felicidad únicamente cuando pasa por un complejo proceso de autosubversión durante el cual sacrifica sus instintos agresivos, su 'orgullo' y —casi— su vida" (37). Modleski reconoce una importante tensión en las novelas, que pueden simultáneamente "servir para mantener a las mujeres en su lugar" y abordar problemáticas femeninas reales, incluyendo aquellas

relacionadas con “la ideología masculina dominante” (38). La “fórmula rígida” se basa en dos enigmas básicos: el primero es el comportamiento inexplicable del héroe y el segundo, el proceso por el que éste se percata de que la heroína es diferente de las demás mujeres y no una aventurera manipuladora. El primeros un rasgo típico de las novelas góticas pero frecuente en la literatura popular para mujeres. La motivación del héroe es un enigma para la heroína y típicamente evidentes en el primer encuentro son su indiferencia, desdén, sospecha o actitud burlona, seguidos de hostilidad e incluso de agresividad (generalmente sexual), aunque las lectoras saben que éstas son manifestaciones del amor porque el final feliz es una promesa: “las novelas perpetúan la confusión ideológica entre la sexualidad y la violencia masculinas mientras insisten en que no hay problema (son “muy diferentes” entre sí)” (43). Al disfrazar la violencia como deseo sexual, las novelas “inoculan” a las lectoras contra los “principales males de la sociedad sexista” (43). En este contexto, cualquier libertad tomada por la heroína es descrita como “rebeldía” pero siempre es seguida por un recordatorio de que no puede salir victoriosa de una lucha entre los sexos así que, en la lectura de Modleski, las heroínas finalmente sucumben a los hombres.

Buena parte de la satisfacción que ofrece la lectura se obtiene porque nutre la “fantasía de venganza” (45), nuestra convicción de que la mujer sojuzga al hombre porque su agresividad es muestra de que en el fondo él está a su merced. Por un lado, las lectoras se identifican con la ira y la frustración de la heroína; por el otro, dado su aprecio por las reglas de la fórmula y deseo de un final feliz, disfrutan que ella sea “adorable”. Las emociones encontradas de las lectoras son señal de un dilema:

> el resentimiento expresado por la heroína, que es resultado de y un remedio potencial para su humillación, es en sí mismo el medio por el cual ella incita su propia humillación. Esto sólo puede desembocar en un mayor odio hacia sí misma y más enojo hacia el hombre por ponerla en una situación tan imposible. Pero nuestra aprehensión de estas emociones se evita porque estamos preparadas para el final del proceso en su extensión lógica: la satisfacción de la fantasía de la venganza última por medio de la absoluta autodestrucción. (Modleski, 1982: 47)

El segundo enigma gira en torno a un imperativo cultural y social doble: el mayor éxito de las mujeres es encontrar marido, su mayor defecto es intentarlo (1982: 48). Las novelistas deben lograr que la protagonista pase

de la penuria a la riqueza sin que parezca que lo desea: el hecho de que ellas "odian" a los héroes las absuelve de tener motivos mercenarios, y lo "odian" precisamente por la arrogancia que les otorga el estatus social y económico. Un ejemplo ilustra esta estrategia:

> Lord Gresham sonrió, luego rió de lo que se había dicho afuera del hotel, y finalmente entró por la puerta. Se movía como un hombre que sabía que otros harían una pausa para permitir que él pasase. Era el paso confiado, sin prisa, de alguien que tiene el mundo en el bolsillo, con un dejo de gracia depredadora, como si supiera cuán atractiva era su apariencia y pensara aprovecharla en su propio beneficio. Porque Eugenie tenía razón: era un hombre deslumbrantemente atractivo.
>
> Tessa había aprendido a sospechar de los hombres atractivos por el camino difícil. Con frecuencia pensaban que era muy importante y en su experiencia, un hombre guapo era un hombre en el que no se podía confiar. Y este hombre, que no sólo poseía el rostro de una deidad menor sino un condado también y, a juzgar por su atuendo, un ingreso sustancial, era prácticamente todo lo que ella había llegado a desconfiar y rechazar. [....] En conjunto, empujó su mal humor al borde del quiebre. Arqueó las cejas críticamente y le murmuró a Eugenie, "A mí me parece indolente". (Linden, 2012: 43)

Modleski argumenta que eventualmente la heroína se percata de que no se trata sólo de arrogancia, sino de que la virtud y la riqueza están conectadas entre sí y que la arrogancia es más bien aplomo, aunque el mensaje es que las mujeres consiguen marido comunicándole que no lo quieren. Como Elizabeth Bennet en *Pride and Prejudice*, las novelas muestran que en primera instancia la heroína se está engañando a sí misma porque no admite sus propias emociones; consecuencia de que se engaña a sí misma es que, entonces, se le presenta al héroe como un enigma que no tiene interés en él ni quiere que él se interese en ella. Además, "la subversión de las reacciones negativas de la heroína hacia el héroe puede aparecer como un proceso de autodescubrimiento y de una creciente conciencia de sí misma, no una traición de sí misma" (1982: 51). La novela de Linden arriba citada se ajusta a esta lógica: "Supo que Charlie era peligroso desde el momento en que lo vio por primera vez, pero no había previsto que sucumbiría tan plenamente a él. Él había invadido su vida, se había ganado su respeto, esclavizado su cuerpo y ahora también se había robado su corazón. Una inmolación, sin duda" (2012: 401).

Por esto mismo se hace énfasis en que la heroína es virginal, ingenua e inocente (al menos en la novelas revisadas por Modleski, pertenecientes a la Vieja Eskuela): "Era casi irónico, realmente; el canalla más indolente de

Londres se encontraba a merced de una mujer que no conocía el artificio, no practicaba ninguna seducción, decía la verdad incluso cuando era tonto hacerlo" (Linden, 2012: 350): "Lo miró sin coquetería y sin cálculo, no como a un conde heredero de un ducado adinerado, con un afecto abierto y cálido. Y el darse cuenta de que lo quería a él y no por su título lo golpeó como un impacto en el pecho. Quería hacerla feliz para siempre. Quería que lo mirara así el resto de su vida. Ella lo veía como era realmente, y aun así lo admiraba" (Linden, 2012: 358).

El efecto de que las protagonistas se engañen a sí mismas y por lo tanto no sean fríamente calculadoras y seductoras es que se trata de una forma de lidiar con la contradicción entre la situación ideal y la vida real, en la que se presume que las mujeres son culpables (de su propia violación, de conseguir marido) hasta que se comprueba lo contrario; tampoco pueden manipular su aspecto, aunque se espera que ellas se vigilen y observen a sí mismas constantemente porque en nuestra cultura "los hombres observan a las mujeres. Las mujeres se observan a sí mismas observadas" (1982: 53), así que finalmente la novela rosa muestra a las mujeres que es imposible que no sean conscientes de sí mismas como objeto del deseo masculino, aunque deben fingir que no lo son. Según Modelski, la lectura de la novela rosa es una experiencia de mensajes contradictorios de tal manera que podemos argumentar que "al presentar a una heroína que escapa a los conflictos psíquicos, inevitablemente aumentan los conflictos psíquicos de la lectora, creando así una dependencia aún mayor en esta literatura" (1982: 57) porque la repetición implica la resolución simbólica de un conflicto irresoluble en la vida real.

Modleski, al igual que Radway y Mussell, tienen el orgullo de estar entre las primeras críticas que reconocieron la importancia que esta literatura tenía para sus lectoras y que la "fórmula" disimula la complejidad de las vidas de las mujeres que otros críticos ignoraron, atentas a los subtextos, contradicciones, ambivalencias y otras problemáticas del género y de su éxito. Selinger y Frantz comentan que esta primera generación de estudiosas del género tuvo el tino de tomarse el género en serio: "Su atención al subtexto del poder, en particular, ha resultado útil tanto para académicas como para autoras del género; [...] también es loable la atención prestada a la experiencia de la lectura, ya sea de forma individual o

colectiva" (2012: 5). No tan positivamente, estas críticas tendían a formular generalizaciones a partir de un corpus muy limitado de novelas, por lo general pertenecientes a las series, para de allí preguntar si son buena o mala influencia para las lectoras (2012: 5). Radway, por ejemplo, concluye que "En última instancia, el proceso de lectura de la novela rosa da a la lectora una estrategia para que su situación actual sea más cómoda sin reorganizar su estructura sustancialmente, en vez de ofrecer un programa comprehensivo para reorganizar su vida de tal manera que todas sus necesidades sean satisfechas" (1984: 215). Radway reconoce el potencial subversivo de esta literatura porque "la lectura y escritura de la novela rosa pueden concebirse entonces como un ritual femenino colectivamente elaborado, por medio del cual las mujeres exploran las consecuencias de su condición social compartida como apéndices de los hombres, e imaginan un estado más perfecto en el que todas las necesidades que sienten intensamente y aceptan como dadas pudieran ser atendidas de manera adecuada" (1984: 212). No obstante, este potencial subversivo queda neutralizado por la estructura misma del género, las estrategias narrativas que invitan a la identificación entre protagonista y lectora, y no rompen la nociva idea de que las mujeres pueden alcanzar la autonomía siempre y cuando se trate de un "yo —en— relación", porque es el héroe quien claramente es el "individuo todopoderoso" que le da cuidado a la heroína. Interpretar la novela rosa como un mecanismo para que las lectoras exorcicen su miedo a la violencia masculina es problemático porque no siempre hay violencia en ellas y se reduce la interacción entre personajes a un conflicto sexual y a una "lucha contra, en vez de una lucha por algo" (Paizis, 1998: 123), que sería el tenor de la interpretación más reciente.

Esta perspectiva que se centra en la violencia masculina y una feminidad pasiva, muy difundida entre 1980 y la década de 1990, ha sido superada por una corriente crítica que, por una parte, reconoce que el proceso de lectura no es pasivo y que, por el contrario, las lectoras suelen ser extremadamente exigentes y críticas de los libros, como podemos apreciar en los muchos foros en Internet donde interactúan entre sí, con las autoras y las editoriales. Por otra parte, también se piensa que ya no es posible proceder como si no hubiese distinciones entre los libros escritos por varios cientos de autoras de la novela rosa en inglés, como si a lo largo de sus carreras las autoras

individuales escribieran la misma novela una y otra vez o como si el género fuese fijo e inmutable, “con lo que la novela rosa de hoy día [sería] indistinguible de los títulos publicados hace treinta, cuarenta o cincuenta años” (Selinger y Frantz, 2012: 5). Hay entonces una propensión a generalizar a partir de un corpus muy limitado, tendencia quizá ineludible por la simple vastedad de la industria, pero que no permite analizar y explicar la transformación del género ni la persistencia de su popularidad, además de que por el momento carecemos de estudios sobre novelistas y novelas individuales, situación que ha empezado a cambiar en años recientes gracias también a que se ha institucionalizado el estudio académico del género.

La segunda generación, que Regis llama “del milenio”, pertenece a la primera década del siglo XXI, y está asociada con la propia Regis, Lynne Pearce, Lisa Fletcher y Sarah Wendell. Esta generación trae al análisis literario toda una batería de herramientas teórico-metodológicas usualmente aplicada al análisis de la “alta” literatura, y muestra que esta tipología no da cuenta de la relación dinámica que existe entre la alta y baja culturas, ni visibiliza la herencia literaria del género que se extiende hasta la *Morte d’Arthur* (*La muerte de Arturo*, 1485), de Thomas Malory; o *Incognita* (1692), de William Congreve.[7]

Estas críticas aceptan algunos de los supuestos de la crítica feminista, pero muestran que tanto la escritura como la lectura son procesos complejos e, incluso, como ha hecho Jennifer Crusie, llegan a argumentar que se trata de un género similar a los cuentos de hadas con un mensaje feminista:

> promete a la lectora moderna que conseguirá el amor si permanece fiel a sí misma, activa y apasionada. Es un mensaje simplista pero importante, porque en un mundo inmenso y caótico en el que una mujer recibe tantas señales contrarias e imposibles acerca de cómo debe ser y comportarse, la novela rosa ofrece un universo preciso en miniatura en el que, si sigue sus instintos y su corazón, vivirá feliz para siempre (1999: 61).

Este tipo de crítica acepta que se trata de obras paradójicas porque “son ambivalentes e incluso contradictorias acerca de muchos aspectos de las vidas de las mujeres” (Jensen, 1984: 161), notablemente su compromiso con el mercado laboral, sus actitudes con relación a la igualdad en las relaciones heterosexuales, sus actitudes corporales y la libertad sexual (problemática en el contexto de una cultura hipersexual), la feminidad y el

cuidado de sí y de otros, algunas emociones y dilemas morales acerca de la lealtad, el patriotismo y la naturaleza de la comunidad, la diversidad sexual y la injusticia social.

Podemos sumar a esta lista una tercera generación de críticas que ya no sienten el imperativo de justificar su interés en el género. Esta generación emplea herramientas teóricas y perspectivas críticas y fuentes muy variadas que reconocen la diversidad del propio género, del público lector y la existencia de tradiciones literarias locales. La revista académica *Journal of Popular Romance Studies* sería representativa de esta tendencia; las ponencias presentadas en la conferencia de la International Association for the Study of Popular Romance son un ejemplo de ello.[8] En el décimo aniversario de la publicación de *A Natural History of the Romance Novel,* de Pamela Regis (2003), Kamblé sugiere que además de las lecturas diacrónicas del género como aquellas representativas de la segunda generación, hacen falta estudios sincrónicos que den cuenta de los elementos estables del género, así como de su transformación, ya que éste cambia dramática (pero no traumáticamente) en un corto plazo. Como ejemplo menciona que en un siglo ha permutado de ser un género británico con protagonistas pertenecientes a la clase obrera o burócratas coloniales a las novelas más militares y médicas más dramáticas; de las novelas góticas e históricas escritas en los Estados Unidos hasta el subgénero paranormal y de fantasía urbana que está en su pleno apogeo. Cada nodo de esta estructura rizomática indica “nuevas confluencias temáticas e ideológicas” que se nutren mutuamente (Kamblé, 2013: 2).

Ya no se trata, entonces, de argumentar que la heroína tiene sólo dos alternativas, culminar como “reina” (Cawelti, 1978) o esclava, su final un triunfo o una derrota (Paizis, 1998: 38). Hay ahora una tendencia a evitar las dicotomías para problematizar el papel de las lectoras porque, como señala Paizis, entre la posición que defiende el género por ser simple entretenimiento inofensivo, un medio para “escapar” de la realidad, y quienes lo atacan por ser una insidiosa estrategia de control social, encontramos a la lectora (40) y a la autora. Roach es representativa de esta tercera perspectiva, su lectura del género bastante más matizada y respetuosa:

> Mi argumento principal es que las novelas rosas son populares porque hacen un trabajo

> profundo y complicado para las mujeres (en su mayoría) que las leen. Este trabajo tiene un aspecto reparativo, intenta compensar los costos que tiene para la psique de una mujer la vida en una cultura que todavía es un mundo de hombres. Es de naturaleza transgresora y empoderadora, con frecuencia una sororidad escandalosamente entretenida y desvergonzada, una negativa a verse limitada o disminuida por roles de género estrechos y las ambivalencias tóxicas acerca de la sexualidad de las mujeres. Y hay una naturaleza mística o religiosa en este trabajo, un testamento a la fe en el poder redentor del amor como una preocupación esencial en la vida humana. (2016: 11)

Otro aspecto novedoso en la crítica reciente es identificado por Eric Murphy Selinger y Sarah S. G. Frantz en su introducción a la antología *New Approaches to Popular Romance Fiction* (2012). Según estos autores, a la fecha buena parte de la crítica no discute autoras y obras de manera individual y detallada, perpetuando así la idea de que no son obras literarias merecedoras del tipo de análisis literario que se aplica a otras literaturas —incluso de géneros populares—, cuando se opta por hacer investigaciones panorámicas y extensivas. An Goris ha comentado que tampoco se analizan las partes del género, o los elementos específicos que lo componen (2012: 2). Las nuevas aproximaciones que proponen los editores de esta antología se inspiran en las propuestas que trazan historias locales en diferentes países, reconociendo autoras fundamentales en la consolidación del género en esa historia y análisis de novelas individuales. En consecuencia, su antología reúne artículos que se enfocan en una sola obra de manera detallada, exploran la forma en que se negocian las convenciones genéricas y la innovación artística, analizan los temas del poder, el conflicto, el trauma y la sanación por medio del amor, y presentan discusiones acerca de la comunidad de lectoras y las industrias culturales, incluyendo un ensayo que demuestra que cuando las autoras hacen referencia a autores canónicos en el epígrafe o el cuerpo de la novela no es simple pretensión: se trata de una estrategia posmoderna que borra la división entre alta y baja cultura, es un elemento importante en la descripción de los personajes y también coloca la novela en una tradición literaria con la que dialoga.

Más recientemente ha surgido un interés en analizar la especificidad cultural del género en Estados Unidos. No cabe duda de que la promesa de la felicidad en la novela rosa es decididamente estadounidense. Más adelante destaco el impacto del neoliberalismo en la novela rosa porque es una ideología y una doctrina económica y política que se ha globalizado pese a su nacimiento en Chicago. También la ideología neoliberal en la que

el consumidor es soberano y dicta lo que se produce incide en la producción y circulación de la novela en tanto mercancía cultural, así como en el tipo de relación amorosa que establecen los protagonistas, altamente individualizado y negociado.

Hasta hace relativamente poco tiempo la crítica se había enfocado en analizar la política sexual y de género de las novelas, desatendiendo otro tipo de contenidos quizá porque, por una parte, el amor romántico —codificado como triunfo individual— parece ser "indestructible" (Stacey y Pearce, 1995: 11) y por lo tanto universal, y, por el otro, porque es todavía problemática la relación entre el deseo femenino, las estructuras sociales y económicas en las que se le da cauce y las instituciones que legitiman la (hetero)sexualidad en un mundo de relaciones desiguales entre hombres y mujeres. Actualmente, ante el éxito comercial de los subgéneros con protagonistas *queer*, la discusión se ha ampliado para incorporar novelas con personajes lésbicos y gay que, en su mayoría, están escritas por mujeres que se identifican a sí mismas como heterosexuales (Barot, 2016: 402) y firman con un pseudónimo, lo cual no significa, por supuesto, que no existan autoras y autores *queer*. Pero recientemente Laura Vivanco, Jayashree Kamblé y Gleason y Selinger han trasladado la mirada a otros temas y elementos textuales para analizar su especificidad cultural e ideológica, esto es, estadounidense. Vivanco, en su libro *Pursuing Happiness: Reading Romance as Political Fiction* (2016), y Kamblé, quien en su libro *Making Meaning in Popular Romance Fiction: An Epistemology* (2014) analizan el tipo de capitalismo que se asocia con el amor romántico, la naturaleza de los héroes militares y el protestantismo blanco. Arriba mencioné que, por ejemplo, las explicaciones religiosas del final feliz tienen resonancia en los Estados Unidos, así como el éxito de algunos subgéneros como el amish, afroestadunidense o cristiano.

En su libro, Laura Vivanco analiza el subgénero del *western*, que hereda un imaginario y una ideología de larga tradición en ese país en el que "el oeste" es un espacio pastoril y fantástico identificado como el lugar de las oportunidades y la libertad, un emplazamiento con estatus mítico en la novela rosa pese a que históricamente ha sido un género masculino. Vivanco argumenta que el relato más recurrente en las novelas que ubican la trama en este espacio narra el viaje de la heroína citadina al campo,

comúnmente educada, privilegiada, que llega al oeste a regañadientes pero poco a poco abandona los valores y expectativas asociados con la gran ciudad, que se reinterpretan como falsos, y se asimila por medio del matrimonio a la comunidad más "natural" del campo, un ritual que establece un nuevo contrato social. Algunas novelas complican el mito al introducir temas relacionados con las minorías étnicas y raciales y el pasado doloroso de los pueblos originarios y los hispanos, pero en tanto geografía mítica es indiscutiblemente estadounidense. Relacionado con este regreso a una vida más natural y menos corrupta, en otro capítulo Vivanco analiza el papel que juega la idea de comunidad en el género: "las comunidades forman el corazón de la novela rosa: en su expresión más pequeña pueden ser creadas por dos individuos que encuentran el amor juntos, pero pueden extenderse hacia afuera para incorporar un grupo mayor, compuesto de familia y amistades, los habitantes de un pueblo, o los ciudadanos de una nación" (2016: 90). En las novelas primero hay una destrucción de la comunidad que se repara, con frecuencia con la aparición de un hijo/a que no necesariamente es biológico: si un bebé aumenta las comunidades formadas por parejas y sus familias extendidas, también puede funcionar, al menos en parte, como una promesa simbólica de un futuro feliz para la comunidad más amplia de la familia (2016: 102). En series paranormales como *Kate Daniels* (2007), de Ilona Andrews, la pareja central adopta a una huérfana; ya vimos que en *Abandonada a tus caricias* Dain y Jessica adoptan al hijo ilegítimo de Dain y esperan otro hijo; el parentesco en las novelas de vampiros se establece por medio de la sangre que se dona cuando un vampiro convierte a otro; y las series que giran en torno a los miembros de una familia extendida abundan en todos los subgéneros: *Twelve Houses* (*Las doces casas*, 2005), de Sharon Shinn; *The Bridgertons* (*Los Bridgerton*, 2000), de Julia Quinn; *The MacGregors* (*Los MacGregor*, 1985), de Nora Roberts. La perspectiva de Vivanco sobre el género es que cumple una función redentora, de tal manera que el anhelo por una comunidad es una fantasía apropiada para un país diverso y dividido. Vivanco concluye su libro con una cita de la autora Jayne Ann Krentz en la que explica que la literatura popular conserva "los valores esenciales de nuestra sociedad, de nuestra cultura" (2016: 142) y aunque Vivanco hace un oportuno esfuerzo a lo largo de su libro por mostrar que esos valores no son necesariamente incluyentes ni democráticos, que las novelas mismas los

problematizan, tampoco niega que el optimismo característico del género, que es uno de sus elementos formales indispensables, es decididamente estadounidense.

Kamblé, por su parte, se centra en los héroes de la novela rosa para analizar la ideología del género. Hemos visto ya parte de su argumento con relación al capitalismo y la heroicidad militar de los héroes contemporáneos, así que en este apartado voy a exponer la “estructura de sentimiento”[9] basada en un *ethos* blanco protestante que se presenta como una norma universal y no culturalmente específica. Además de que los héroes suelen encarnar el espíritu del capitalismo, este espíritu está inextricablemente relacionado con una representación particular de la blancura, asociada con una larga tradición cultural en la que la blancura es identificada con un cuerpo, sí, pero también con otro tipo de referentes como el espíritu (que trasciende lo corpóreo) y la coincidencia entre ciertos colores, sexos y clases, así como sus inclinaciones morales (oscuro y claro), una ideología empresarial de la clase media enraizada en una retórica protestante que en la novela rosa se expresa por medio del individualismo afectivo y el matrimonio entre compañeros.[10] En la novela histórica en particular,

> las mujeres de la clase alta representan el epítome de la belleza y la pureza, y los hombres de la clase alta representan el ejercicio de una voluntad deslumbrante sobre el deseo oscuro... En otras palabras, la episteme de la novela rosa de producción masiva incluye la blancura como la norma para la experiencia romántica y no sólo porque sus protagonistas son en su mayoría caucásicos; es porque el género funciona vía la confluencia particular del ethos capitalista y protestante que Richard Dyer y Weber han notado. (Kamblé, 2014: 133)

Por otro lado, Kamblé revisa la obra paranormal de la escritora Nalini Singh para mostrar que la autora se aleja de esta representación dominante de la blancura para explorar las posibilidades de la diversidad. Este subgénero ha cobrado popularidad desde finales de la década de 1980. Está poblado por vampiros, magos, hadas, ángeles y toda una gama amplia de criaturas fantásticas en mundos ficcionales en los que cualquier cosa es posible e incluso deseable, de tal manera que hay parejas inusuales mucho más novedosas que las parejas de las novelas afroestadounidenses que no cuestionan la división y separación racial. En la paranormal se normaliza la posibilidad de que existan parejas y comunidades multirraciales y en el caso

de la serie *Guild Hunters* (*El gremio de los cazadores*, 2009), el escenario es global. Hay mucho trabajo por hacer acerca de la particularidad histórica y cultural del género, y ahora que empieza a escribirse en otros lares —Australia y Nueva Zelandia, India, España— será un reto hacer análisis comparativos y reflexionar acerca de los límites formales del género y su flexibilidad cuando se adaptan para expresar otro sesgo ideológico o sensibilidad. Por lo pronto, no obstante, es hegemónico el imaginario romántico estadounidense por el poder que tienen sus industrias culturales de alcance global. El solo hecho de que el amor romántico sea considerado un fenómeno transhistórico y transcultural debe ser examinado porque esta naturalización y desterritorialización son estrategias ideológicas de la mercadotecnia.

5. Definiciones y estructura

Del género hay definiciones más amplias que otras, unas que enfatizan la fórmula—las partículas estructurales— y aquellas que destacan el contenido. La descripción del género disponible en la página de la organización profesional Romance Writers of America (RWA) es la más citada. Ante la diversidad del género, la escritora Jennifer Crusie, explica que fue complicado definirlo. En 2000, la autora describió las dificultades que enfrentó con un grupo de autoras de RWA cuando se dieron a la tarea de elaborar la definición para la página web. Ésta debía ser amplia porque el género es diverso, no trata únicamente valores familiares o morales porque refleja una amplia gama de creencias y estilos de vida, así que la definición no podía incluir una postura moral. Dado que editoriales como Naiad Press lleva años publicando novelas con parejas lésbicas o Bold Strokes, fundada por la novelista LGBTQ Radclyffe, la definición no podía ser “el amor entre una mujer y un hombre”. Ante esto, la primera parte de la definición señala únicamente que debe tratarse de una narración “en la que la trama principal concierne a dos personas que se enamoran y batallan para que la relación funcione. El conflicto del libro debe centrarse en la trama amorosa. Los personajes principales del libro deben ser los protagonistas de la trama amorosa” y la culminación de la novela debe resolver esta trama. Pero no se trata de cualquier relato amoroso y para acotar la primera parte de la definición introdujeron la segunda, referida al final feliz.

Este final es un elemento imprescindible. La novela rosa, explica Crusie, se basa en la idea de que existe la “justicia emocional” en un universo en el que las personas buenas son recompensadas y las malas castigadas. De allí que la definición final incorpore la idea de que el final debe ser “emocionalmente satisfactorio” y “optimista” de tal manera que quedó así: “La novela rosa es una historia de amor que tiene un final emocionalmente satisfactorio y optimista”. El género apela directamente a las emociones y su calidad se juzga a partir de la capacidad que el texto tiene de conmover a las lectoras.

Otras definiciones que vale la pena tener en mente son las siguientes:

1) “La trama básica es que el héroe y la heroína se conocen y enamoran

pero existe un obstáculo a su amor [...] En las Harlequin el obstáculo es sólo temporal o quimérico. Las barreras desaparecen en el último capítulo y les es permitida la unión al héroe y la heroína. Cualquier variación transcurre con esta estructura" (Jensen, 1984: 76).

2) "El género está compuesto por narraciones en prosa en las que el movimiento de un yo fragmentado a uno unificado se consigue primeramente por medio del establecimiento de una relación entre amantes" (Kamblé, 2014: xiii).

3) "Una obra de prosa ficcional que cuenta la historia del cortejo y desposorio de una o más heroínas" (Regis, 2003: 22).

4) "La novela rosa se entiende como el viaje personal de un hombre y una mujer que al final de la novela se han comprometido en una relación estable y monógama" (Flesch, 2004: 24).

5) "Son historias en las que dos individuos llegan a tener una mayor comprensión de sí mismos por medio de una relación romántica. Está prácticamente garantizado que ningún niño, perro, héroe o heroína va a fallecer. Hay obstáculos y momentos oscuros cuando todo parece estar perdido antes del final feliz" (Rodale, 2015: 16).

6) "Típicamente, la historia ofrece el potencial de una unión amorosa heterosexual cuyo cumplimiento es amenazado por una serie de barreras o problemas. En el nivel más general, entonces, la novela rosa podría describirse como la búsqueda del amor; una búsqueda de otro acerca del cual el sujeto tiene fantasías, expectativas, creencias muy definitivas. Esta búsqueda implica una escenificación del deseo cuyo cumplimiento puede realizarse cuando se consigue o, con igual probabilidad, se pierde. Sea cual sea el final de la narrativa, no obstante, como todas las búsquedas, su estructura requiere que tengan obstáculos: en el caso de la novela rosa significa conquistar las barreras en nombre del amor y, quizá por extensión, también en nombre de la verdad, el conocimiento, la justicia o la libertad" (Stacey y Pearce, 1995: 16).

El final feliz es obligatorio, el lugar central que ocupa la relación de la pareja y la transformación de los dos protagonistas son elementos también indispensables, así como los obstáculos cuya derrota los acerca, pero vale la

pena hacer hincapié en que algunas de las definiciones —las más recientes — incorporan la idea de que los dos protagonistas atraviesan una transformación propiciada por la relación amorosa, una novedad que nivela el punto de partida para la heroína que antaño empezaba con desventaja por su inexperiencia y que atempera la dureza masculina. Con respecto al final feliz, cabe señalar que hoy en día no necesariamente se simboliza la felicidad con el matrimonio porque puede estar planeado para el futuro no narrado. En los últimos años la serialidad se ha popularizado, fenómeno novedoso, sorprendente, sin duda alimentado por el hecho de que las lectoras siguen fielmente a sus escritoras favoritas y ansiosamente esperan cada nueva novela. An Goris calcula que, entre 2007 y 2011, 63% de las novelas de mayores ventas formaban parte de una serie. Aproximadamente 85% de las novelas rosas que aparecieron en la lista de *bestsellers* del *New York Times* en 2013 pertenecían a una serie (Goris, 2013: 1). Goris distingue tres tipos de serialidad: las que se basan en los personajes, las que se basan en el romance y una forma híbrida. La primera gira en torno a un grupo de personajes recurrentes (hermanos, colegas, amistades) y cada novela explora la historia de amor de uno de los miembros del grupo. Las entregas están vinculadas por la recurrencia de los personajes y en ocasiones por medio de tramas secundarias. Goris argumenta que esta estrategia ubica los elementos seriados no en la trama romántica sino en otra parte de la narrativa, lo cual permite que cada relato tenga su propio final feliz. El segundo tipo está enfocado en una sola pareja cuya primera novela usualmente no culmina con el momento del compromiso, que se pospone hasta después de varias novelas. Cuando termina la trama amorosa siguen adelante, relatando las subsiguientes aventuras de los cónyuges. Eve y Roarke de la serie *In Death* se conocen en la primera novela (publicada en 1995) y se casan entre la tercera y la cuarta de una serie que hasta ahora lleva 43 entregas (la más reciente en 2017), además de algunos relatos más cortos. Este desplazamiento del cierre de la trama amorosa y el seguimiento posterior que se da a la pareja suelen ser propiedad de las novelas que oscilan entre el rosa y otros géneros como la fantasía urbana, la policiaca y la paranormal. El tipo híbrido combina las estrategias anteriores: es una narrativa que está formalmente estructurada en torno a un grupo de personajes recurrentes, aunque cada episodio se centra en el cortejo de un miembro del grupo.

Me detengo en este punto porque si el final feliz es considerado una de las constantes que caracterizan el género, su desplazamiento o prolongación puede tener consecuencias interesantes para la definición misma. ¿Qué estrategias narrativas se emplean para crear conexiones entre los libros pertenecientes a una serie sin que desaparezca ese final optimista que parece ser indispensable? Goris comenta que la dinámica de la serialidad es contraria a la de la novela rosa porque el deseo por saber qué va a pasar dura mientras los amantes no se comprometan, evento con el que cierran las novelas, a diferencia de las series, que dependen de posponer constantemente el cierre narrativo. La estrategia que han desarrollado las novelistas consta de separar el final feliz del proceso de cortejo. En los tres tipos de narrativa seriada hay un FPS, pero su significado cambia porque no funciona como momento de clausura. La existencia del mundo narrado no termina, aunque haya concluido la trama amorosa. A esta situación Goris le llama pos-FPS (*post*-HEA), un espacio narrativo en el que es posible explorar "la fantasía del amor romántico comprometido" (2013: 6) que en las novelas sueltas suele ser una promesa nada más. Cada entrega de este mundo pos-FPS abona a la complicación del mundo imaginario en el que se discute y problematiza el final feliz y esa promesa de amor eterno por medio de la exploración de la identidad femenina y el tema de la agencia de las mujeres. Recordemos que una opinión ampliamente aceptada por la crítica es que las heroínas deben sacrificar su autonomía por el matrimonio. Goris sugiere que el espacio pos-FPS da pie a que las heroínas cambien, se adapten, maduren y desarrollen aspectos de sus personalidades que la trama amorosa no incorpora. Goris compara dos series, una de Nora Roberts y otra de JR Ward, pero deja pendientes una gran cantidad de problemas y temas que no se han discutido aún por la academia, como la posibilidad de contrastar relaciones de pareja que coexisten en el mismo mundo, los tipos de sociedades en las que las parejas sortean obstáculos tanto personales como profesionales, la dinámica entre las tramas y la relación de la pareja casada, el tipo de comunidad que se celebra y la naturaleza de las relaciones entre sus miembros, el papel que juegan las amistades en la estabilidad de la pareja original, la multidimensionalidad de los personajes... en fin, las temáticas se multiplican. Nora Roberts, hablando por medio de su alter ego JD Robb, ha anunciado en las preguntas frecuentes de su página web que la serie *In Death* concluiría cuando la pareja tenga un hijo porque

> un bebé cambia todo (para bien) y el foco de la serie tendría que cambiar radicalmente. Esto no significa que Nora piense que una madre no pueda ser una excelente oficial de policía (o una abogada o cualquier otro tipo de profesionista). Sí quiere decir que cambiarían muchas de las cosas que las lectoras aman acerca de la vida compartida de Eve y Roarke (como dejar las casa durante horas y volver a ella para seguir trabajando en sus oficinas caseras). (Robb, 2017)

No obstante el éxito de la serialidad, la estructura básica de la novela rosa puede expresarse con una fórmula que propone Lynne Pearce: $x + y \rightarrow x' + y'$ en la que *x* y *y* son los individuos transformados por el amor (+) en nuevas versiones de sí mismos. Lo que me interesa destacar es la gramática narrativa del género que da cuenta de esta transformación, la secuencia de eventos que revelan a los personajes y cuya causalidad conduce irremediablemente al final feliz. Existen varias propuestas al respecto. Janice Radway añade al final feliz y el conflicto/obstáculo la condición de que "la historia debe contar no sólo los acontecimientos de un cortejo sino *lo que se siente ser objeto* de él" (1984: 64). A partir de la propuesta estructuralista de Vladimir Propp, Radway desglosa la siguiente lógica narrativa del género que gira en torno a este objeto amoroso:

1) Se destruye la identidad social de la heroína.
2) La heroína reacciona con antagonismo a un hombre aristocrático.
3) El hombre aristocrático responde ambiguamente a la heroína.
4) La heroína responde al comportamiento del héroe con enojo o frialdad.
5) El héroe toma represalias al castigar a la heroína.
6) El héroe y la heroína se separan física y/o emocionalmente.
7) El héroe trata a la heroína con ternura.
8) La heroína responde afectuosamente a la expresión de ternura del héroe.
9) La heroína reinterpreta el comportamiento ambiguo del héroe como resultado de un sufrimiento anterior.
10) El héroe le propone matrimonio/abiertamente declara su amor por/demuestra su compromiso inquebrantable a la heroína con un acto de suprema ternura.
11) La heroína responde sexual y emocionalmente al héroe.
12) La identidad de la heroína queda restaurada.

En opinión de Lynne Pearce (2007: 13), el modelo de Radway es un modelo al que se ajustan novelas viejas y nuevas, opinión que no me parece acertada puesto que en las novelas más recientes el héroe también se transforma y la heroína no es tan pasiva. Concuerdo con Paizis cuando señala que las definiciones que se basan en las protagonistas y los héroes son problemáticas porque son elementos que sufren constantes transformaciones: incluso el contraste entre el poder y la falta de poder (o algún otro tipo de desequilibrio, que puede ser la experiencia sexual) que subyace a la definición de Radway sería más apropiada para el análisis porque actualmente los protagonistas son más semejantes en cuanto a estatus, riqueza y edad; la naturaleza de la diferenciación entre dinero/poder cambia y se ha desplazado al nexo entre estatus y cultura. En este sentido es útil pensar en el contraste entre personajes sin fijarlos sino como relación dinámica y cambiante (Paizis, 1998: 36), y compararlos en relación con otros rasgos (Eve y Roarke, por ejemplo, representan la justicia y el capital). La trama amorosa no existe independientemente de otras, y por eso la novela rosa es un género híbrido; suele ocurrir que los protagonistas mismos combinen rasgos caracterológicos esperados de tipos de personajes (detective y objeto del deseo masculino de la novela rosa). Pero también cambia la naturaleza de los obstáculos, incluso de las sociedades que se establecen. Ahora es más frecuente que los obstáculos no sean externos sino internos, y la novela rosa absorbe en la caracterización y el conflicto rasgos de la narrativa popular del trauma que explora Anne Roethe. Entonces, más que narrar una trayectoria de autodescubrimiento (típico del *Bildungsroman*, por ejemplo), estas novelas tratan de la superación de una herida psíquica. Paizis sugiere que en ocasiones la atracción entre los personajes no es sólo física y sexual, sino que cobra sentido en la dinámica de una relación social entre alguien que ostenta poder y alguien que carece de él, de tal manera que al final de la novela se establece una paridad: hoy en día pueden incluso ser estructuralmente iguales pero en ámbitos distintos, en tanto que no compiten entre sí. Paizis identifica esta transformación y explica que la naturaleza de la diferenciación deviene más sutil y la diferencia dinero/poder está cediendo su lugar al nexo del estatus o la cultura (1998: 37).

Pero vale la pena recordar que el amor es conocido y vivido primeramente

como un relato (Pearce, 2007: 12), de tal manera que, por ejemplo, para Radway se trata de la historia de la transformación de la heroína de ser "una adolescente aislada, asexual, insegura de su identidad, a una mujer muy casada, madura y sensual que ha alcanzado su máximo potencial e identidad como la pareja de un hombre y como la madre implícita de un infante" (1984: 134). Se trata de una experiencia transformadora e iluminadora (Pearce, 2007: 161). Las necesidades y expectativas de las heroínas han cambiado con el paso de los años y actualmente se aprecia que "el personaje pueda ser ella misma y seguir existiendo en una relación satisfactoria con otra persona. No es o una de dos, sino las dos" (Rodale, 2015: 162).

Antes de pasar a la definición de Pamela Regis que es, hasta ahora, la más práctica en términos del análisis literario, quisiera mencionar la propuesta de Catherine Roach, quien se interesa en la "estructura profunda" (2016: 29) del género más que en sus componentes estructurales ordenados secuencialmente. Para ello identifica no los elementos de la trama (como lo hacen Radway y Regis), sino los nueve enunciados clave acerca del amor romántico presentes en cualquier producto cultural relacionado con el tema y cuyo imperioso imperativo es: "¡Ama!" (2016: 20). En contraste con los esquemas de Radway y Regis, entonces, Roach se ajusta al contenido para identificar las premisas o mensajes centrales de la historia amorosa que, según ella, nos permiten explicar por qué es un género leído principalmente por mujeres dado que trata directamente con las experiencias, ansiedades e intereses típicamente femeninos. Los elementos que destaca la autora son los siguientes: "1) es difícil estar sola, especialmente si 2) se es una mujer en un mundo masculino, pero 3) el romance ayuda en tanto religión del amor, incluso cuando implica 4) un arduo trabajo y 5) riesgo, porque conduce a 6) la sanación, 7) sexo grandioso y 8) felicidad, y 9) nivela el terreno para las mujeres" (2016: 21).

Roach identifica la "mística" del amor que fundamenta la novela rosa e incita a una reflexión acerca de algunas de las creencias más preocupantes desde una perspectiva feminista, empezando por la idea de que el amor "es una emoción que invade toda la realidad existencial del amante" (Illouz, 2012: 210) y que moviliza la totalidad de la enamorada. Cuando Roach indica que una relación supone un "riesgo" o "trabajo" ya ubica su

definición en un contexto reciente, incluso diría que neoliberal, porque el "trabajo" requerido es sobre uno mismo, porque hay que adaptar la propia vida al otro. Afirmar que la soledad —el estado inicial del relato— se mitiga con el amor romántico ratifica (y naturaliza) un modelo del amor en el que las mujeres son vulnerables sin él y su valía está inextricablemente asociada con el reconocimiento que les ofrece una pareja. La actividad "reparadora" del amor supone, además, que los individuos están heridos, otro supuesto que es culturalmente específico. En esta versión el amor es exclusivamente bueno y seguro, la pasión no empuja a las personas a la promiscuidad o el asesinato (ése es el camino de los criminales y las antiparejas en las novelas). Aunque el sexo es potencialmente subversivo y liberador para las mujeres, está altamente reglamentado en las novelas, como señalan Lisa Adams y John Heath; las descripciones y el orden de los acontecimientos siguen patrones predecibles (2007: 156): es una sexualidad altamente codificada y se trata, además, de una "demisexualidad" (véase MacAlister) porque sólo puede ejercerse con el ser amado. Se trata de un amor que depende de la relación entre la sexualidad femenina y el trabajo (afectivo) de cuidado. Pero quizá la pregunta más pertinente es la siguiente:

> ¿Por qué deben ser convertidas las personas desinteresadas o independientes? ¿Por qué *todo el mundo* necesita quedar abatido por la pasión? En una sociedad saturada de historias de amor y personas que las anhelan, no debe haber necesidad alguna de atrapar a las pocas que renuncian completamente a todo el embrollo. Es como si temieran que la sola existencia de personas solteras felices amenazara toda la empresa amorosa. (2007: 151)

Para Roach, la soledad (la soltería) es una patología, porque "las relaciones positivas y amorosas, en una variedad de formas, son signo de buena salud" (2016: 21). Roach basa esta afirmación en el supuesto de que los humanos somos "animales sociales. Casi toda la gente necesita y desea el amor, de algún tipo. Somos seres profundamente relacionales" (21). La novela rosa, dice, incorpora el imperativo cultural "¡Ama!", un elemento fundamental del relato del amor romántico que, según esta autora, "es una trama central para la cultura humana" (3). Por último, la noción de que la novela rosa nivela el terreno para las mujeres descansa sobre la idea de que "la mujer siempre gana" al final, porque la fantasía es acerca de cómo ella logra que el mundo masculino la beneficie.

Para Pamela Regis todas las novelas rosas tienen ocho elementos narrativos que veremos a continuación. Quiero enfatizar que son más útiles

las definiciones que se basan en los elementos narrativos y estructurales que los centrados en los contenidos, porque el género cambia con mucha velocidad. El género puede subdividirse de acuerdo a la temática o al estilo, pero se sigue rigiendo por características estructurales que se mantienen estables desde hace décadas. Las transformaciones importantes son pocas y sutiles, y analizar esta dinámica es lo que resulta desafiante para la crítica.

6. La estructura de un clásico: *Lord of Scoundrels* (*Abandonada a tus caricias*)



Fuente:https://www.google.com.mx/search?q=loretta+chase&client=firefoxb&source=lnms&tb-m=isch&sa=X&ved=0ahUKEwjH-r_2koXPAhWD7CYKHRpzBgQ_AUICCgB&biw=1445&-bih=804.

Para ejemplificar el análisis de una novela rosa he decidido seguir los pasos expuestos por Pamela Regis, complementando la lectura de *Abandonada a tus caricias* con los comentarios que ha hecho George Paizis a algunos de los momentos importantes de la trama, como el primer encuentro, los obstáculos que enfrentan los amantes y su resolución porque, además de los códigos y convenciones, la trama es precisamente el elemento que determina el género, mismo que es colectivamente reconocido e incluso esperado por sus lectoras. La estructura de la novela rosa, según Regis, se compone de los siguientes ocho acontecimientos:

1) Definición de la sociedad
2) El encuentro
3) El obstáculo
4) La atracción
5) La declaración
6) El momento de la muerte ritual
7) El reconocimiento
8) El desposorio

A estos ocho elementos Regis suma tres, que no son esenciales:

1) La boda, el baile o la fiesta
2) El exilio del chivo expiatorio
3) La conversión de los malos

Esta estructura la encontraremos en *Abandonada a tus caricias*, obra de Loretta Chase publicada en 1995, que es considerada una de las mejores novelas rosas jamás escritas y que nunca falta en las listas de las mejores novelas de todos los tiempos, junto con *Una apuesta peligrosa,* de Jennifer Crusie, analizada en la siguiente sección.[11] Se trata de una novela perteneciente al subgénero histórico del *Regency Romance* que está muy precisamente ubicada en 1828 (en verdad posterior a la Regencia (1811-1820), aunque Jennifer Kloester explica que el periodo duró de 1780 a 1830 si se establece a partir de la influencia social y cultural que tuvo Jorge IV).[12] Además de tener relaciones intertextuales con *Don Juan* de Lord Byron, que la heroína lee en voz alta al héroe, y referencias al género gótico (muy frecuentes en la novela rosa histórica), es una reescritura del relato de “La bella y la bestia” (1740), de Gabrielle de Villeneuve,[13] una referencia intertextual explícita.

1) Definición de la sociedad

Estas novelas no tienen la intención de representar la época de manera fiel, así que el tipo de sociedad en la que se desarrolla la trama queda establecido por un conjunto inmediatamente reconocible de signos. Algunos elementos del periodo se describen como trasfondo para la acción, y puesto

que es un periodo en que los roles de género son rígidos, el desafío para las autoras es crear personajes interesantes, singulares, que sean verosímiles; es posible elaborar un inventario de elementos que identifican la novela como del *Regency*: personajes como Beau Brummel, el príncipe regente, Napoleón y Byron, lugares como Hyde Park, Gretna Green, Mayfair y sus asociaciones con la aristocracia. Evidentemente la sensibilidad representada en la novela es contemporánea, así como el comportamiento, las creencias y valores de los personajes y de la sociedad, aunque éstos están todos adaptados a la sociedad que el subgénero inventa y que está claramente dividido por género: las mujeres tienen vidas mucho más circunscritas, deben someterse a los deseos de la familia (cuando la hay) y el hecho de que las heroínas desafíen las reglas es evidencia de su excepcionalidad; "tienen nociones inusuales acerca de cómo comportarse (tal cual les indican constantemente los personajes de mentalidad convencional que las rodean), y esas nociones son distintivamente del siglo XX" (Regis, 2003: 127). La madre de este subgénero, Georgette Heyer, estableció los motivos y lenguaje del subgénero al describir la vestimenta, la política, la jerarquización social, las reglas de la interacción entre hombres y mujeres, las reglas del comportamiento apropiado, los lugares y rituales sociales, en fin, una rica fuente que puede consultarse es *Georgette Heyer's Regency World. The Definitive Guide for all Fans of Georgette Heyer, Jane Austen and the Glittering Regency Period*, de Jennifer Kloester. De esta manera, hay ya palabras, lugares, personajes históricos que inmediatamente remiten al periodo e identifican el texto como perteneciente al *Regency romance*, la categoría histórica más exitosa del género. Si comparamos los primeros párrafos de varias novelas de la exitosa autora Sarah MacLean es interesante notar la economía con la que se ubica la acción en un contexto social asociado con un momento histórico específico y la creación de tipos de personajes inmediatamente reconocibles, todos artistocráticos, pero con algún rasgo que los identifica como desobedientes o singulares:

> Londres. Principios de primavera, 1824.
>
> Ser el segundo hijo tenía beneficios.
>
> Ciertamente, si hubiera una verdad en la sociedad sería la siguiente: calavera, tunante o sinvergüenza... un heredero requería ser reformado. Podría causar estragos, andar de cama en cama, escandalizar a la sociedad con sus indiscreciones juveniles, pero su futuro estaba tallado en piedra por el mejor de los artesanos. Con el tiempo se encontraría encadenado con grilletes a su título y su herencia... un prisionero con título nobiliario junto a sus pares

en la Cámara de los Lores. (MacLean, 2013b: 9)

Marzo de 1823, Leighton Castle, Basildon, Essex.

—Te amo.

Dos extrañas y sencillas palabras que poseían un increíble poder.

No era que lady Georgiana Pearson —hija de un duque y hermana de otro, con un elevado sentido del honor y del deber y futuro objeto de una presentación impecable, dueña de un pedigrí incomparable envidiado por toda la sociedad— no las hubiera escuchado a lo largo de su vida. Era que los miembros de la aristocracia no amaban. Y si lo hacían, no recurrían a algo tan vulgar como confesarlo. (MacLean, 2014: 11)

Temple. Whitefawn Abbey, Devonshire. Noviembre 1819.

Despertó con la cabeza dolorida y una dura erección. La situación no era nueva.

Después de todo, se había despertado cada día durante más de media década sufriendo alguno de los dos estados, y más mañanas de las que podría recordar, con ambos. William Harrow, marqués de Chapin y heredero del ducado de Lamont, era rico, noble, privilegiado y bien parecido. Y un joven dotado en abundancia de esos rasgos rara vez pensaba en algo que no fuera vino o mujeres. (MacLean, 2013a:8)

Londres, Inglaterra abril, 1813.

Lady Calpurnia Hartwell parpadeó para intentar deshacerse de las lágrimas mientras huía del salón de baile de Worthington House y de la escena más humillante de una larga lista de escenas humillantes. Agradeció el frío aire nocturno al bajar con rapidez la escalinata de mármol. La esencia de la primavera flotaba a su alrededor cuando aceleró el paso para llegar a las sombras de los jardines en penumbra. Una vez que se sintió a salvo, emitió un largo suspiro y caminó más despacio. Su madre se desmayaría si descubriera que su hija mayor había salido al exterior sin una acompañante adecuada, pero a ella le resultaba imposible permanecer un minuto más al interior de esa horrible estancia. Su primera temporada estaba resultando un absoluto fracaso y no hacía ni siquiera un mes que había debutado. (MacLean, 2010: 14)

Justamente el primer punto de Regis es el referente al tipo de entorno social en el que se constituyen y desenvuelven los personajes. Dado que *Abandonada a tus caricias* es una novela histórica, la situación de hombres y mujeres obedece a la noción de las esferas separadas, la pública y la privada, y es un mundo estructurado por clase y por aspiraciones sociales. Dain, aunque es un aristócrata, se ha exiliado de Inglaterra y le ha dado la espalda a su herencia inglesa. Rodeado de otros hombres, se ha dedicado con mucho empeño a la vida disoluta de juego, prostitutas y alcohol. Él no frecuenta el mundo al que pertenece Jessica, quien se mueve en los mejores círculos sociales que vigilan y regulan el comportamiento de las mujeres a partir de normas más estrictas, sobre todo las relacionadas con su "reputación". Es claro, de cualquier manera, que él posee un poder simbólico que ella no tiene pese a que él se mofa de las normas sociales de

su clase social y las transgrede deliberadamente, mientras que la existencia social de Jess depende de su buena reputación por ser mujer. Paizis argumenta que en el género el conflicto narrativo es entre tener el poder y el valor, entre los poderosos y los merecedores y dignos, conflicto que puede aparecer entre personajes pero también entre su cualidad interior y apariencia exterior, una estrategia de caracterización que *Abandonada a tus caricias* reproduce al pie de la letra. Cada personaje tiene una cantidad determinada de poder y de cualidades positivas, y el desequilibrio entre los dos elementos genera una situación insostenible que estructura el conflicto entre los protagonistas.

Por la fecha de publicación y el tipo de caracterización, esta novela pertenece a un periodo de transición entre la Vieja Eskuela y la Nueva Eskuela: el héroe, Sebastian Ballister (Marqués de Dain), sufre una transformación que la lectora sigue de cerca porque se presenta desde su punto de vista; recordemos que los héroes de la Vieja Eskuela eran simultáneamente villanos y protectores, amantes y castigadores, indefinición que confundía a las heroínas y lectoras y que mantenía vivo el suspenso. Además, las novelas narraban la transformación de la heroína en la que el héroe cumplía la función de objetivo y ayudante. Después de todo, ellas tenían mucho más camino que recorrer para alcanzar la madurez de los héroes cuando todavía eran jóvenes vírgenes inocentes y el propósito de la narrativa era que lograran la autonomía y la autoactualización (Wendell y Tan, 2009: 19). Conforme ha cambiado la imagen del héroe (y las expectativas de la heroína), ha sido apropiado incorporar su punto de vista en la narración porque él también es transformado, conocemos su "evolución emocional" (2009: 22). Jessica, la heroína, es más madura que las heroínas de la Vieja Eskuela y su transformación es esencialmente un despertar sexual, ya que desde un principio es descrita como una mujer independiente, imaginativa y sensata. El deseo sexual expresado fuera del matrimonio es el motivo de su caída.

El título de la novela en inglés (*Lord of Scoundrels*) anuncia que está centrada en el protagonista masculino, un canalla, aunque en la traducción al español se pierde esta referencia. La mención del canalla inmediatamente remite a un tipo de personaje muy común en este subgénero, también conocido como *rogue* o *rake,* que al inicio de la novela es un aristócrata

disoluto dedicado al juego, las mujeres y el alcohol pero que, se sabe anticipadamente, será reformado por su interacción con la heroína. El nombre del héroe confirma su naturaleza moral y también lo condena a comportarse como canalla: es bautizado con el segundo título más elevado de su padre, el de conde de “Blackamoor”, que en inglés remite no sólo a la conjunción de negro y páramo sino al insulto del siglo XVI que se refiere a una persona de tez oscura, un negro. Uno de los clichés del subgénero es que los canallas se convierten en los mejores esposos:[14]

> —El reto consiste en liberar a Bertie de las garras de Dain y su círculo de zafios degenerados— replicó Jessica con severidad.
>
> —Resultaría más provechoso que liberases a Dain para ti misma —replicó su abuela—. Es muy rico, de excelente linaje, es joven, fuerte y sano, y tú sientes una gran atracción.
>
> —No es material para marido.
>
> —Lo que acabo de describir es un material perfecto para marido —dijo su abuela. (Chase, 1995: 69)

Al enfocar la narración en el héroe, se sugiere que la novela se centra en su transformación, elemento que Lorraine Heath, escritora de novela histórica, reconoce como rasgo característico de este tipo de personaje masculino:

> Loretta Chase me ha dado un canalla tan seductoramente increíble en *Abandonada a tus caricias*. He leído la novela recientemente y descubrí a una autora maravillosa y a un canalla en el proceso. Lord Belcebú, como se refiere Dain a sí mismo, es un alma tan herida y atormentada que no estoy segura de que alguien pueda no enamorarse de él. Por fuera parece duro y monstruosamente malvado; sin embargo, los asomos de su corazón y alma con frecuencia me estrujaron el corazón en simpatía. Yo quería abrazarlo y asegurarle que no era la bestia que decían que era. (2012)

La modificación en la representación de la masculinidad en esta novela de transición se registra desde el prólogo —un paratexto inusual en el género — en el que obtenemos los antecedentes familiares de Dain que explican su condición emocional cuando conoce a Jessica. El prólogo, además, adelanta uno de los problemas que tendrán que enfrentar los amantes, un trauma de la infancia que Dain no ha superado y que revive en su primer encuentro. Si antes el comportamiento agresivo del héroe era inicialmente incomprensible tanto para lectoras como para heroínas, en esta novela las lectoras estamos en mejor posición que la heroína de entender el comportamiento de Dain a partir de su conflicto interior.

Los dos personajes tienen algún tipo de trauma psicológico o rasgo caracterológico que determina su comportamiento y obstaculiza su relación.

Jessica, la heroína, es inteligente, independiente y valiente, una huérfana atractiva de veintisiete años (indicación, en el subgénero histórico, de que se trata de una "solterona"), emprendedora, con una relación cercana a su abuela, Genevieve, una figura materna que también ha obtenido mayor presencia en un subgénero en el que proliferan las huérfanas. El hecho de que no sea tan joven indica que no es ingenua ni ignorante y el humor con el que interactúa con su mundo —su hermano en particular— anuncia que no va a ser sumisa ante Dain. Su espíritu independiente está en pugna con las restricciones que en la época se imponía a las mujeres. Por ser mujer y huérfana es económicamente dependiente de la caridad de sus parientes, posición subordinada que por una parte la obliga a encargarse de la crianza de sus jóvenes familiares y por la otra, es fuerte motivación para independizarse por medio de un negocio. Jessica obtiene un poco de dinero por medio de la compraventa de "pequeños tesoros" descubiertos en las tiendas de artículos usados y subastas, y al inicio de la novela declara sus intenciones de abrir su propia tienda, "elegante y muy exclusiva, que abastezca a una clientela muy selecta" (Chase, 1995: 38). Aunque Jessica insiste en independizarse de la familia, su abuela le señala que "no vivimos en una utopía. No cabe duda de que si abres esa tienda ganarás dinero, pero la familia te volverá la espalda, se hundirá tu valor social, la gente de la alta sociedad sentirá lástima de ti, aunque se arruinen por comprar lo que tú vendas. Y encima, todos los petimetres de Londres te harán propuestas indecorosas" (1995: 65). En la primera parte de la novela sabemos cuán importante es para una mujer ese "valor social", incluido el propio Dain.

En compañía de su abuela, Jess viaja a París para rescatar a su hermano, Bertie, bastante menos inteligente que ella, de las garras de Dain, uno de los hombres más adinerados de Inglaterra, porque Bertie —que a diferencia de Dain es un aristócrata que no es capitalista— está despilfarrando su herencia. La extravagancia de Dain, una opulencia excesiva expresada en la ostentación pública de los símbolos de la masculinidad y la aparente indiferencia a las normas sociales aceptadas en la época que rigen la vida de Jessica, desde un principio está en contraste directo con la precaución ejercida por Jess quien, por ser mujer y soltera dependiente, debe ser reservada y discreta. Adams y Heath han comentado que en las novelas rosas "las relaciones ideales son descritas como asociaciones de negocios,

en la que cada socio lleva a cabo determinadas tareas (diferentes) que contribuyen al funcionamiento eficiente del hogar” (2007: 135). En *Abandonada a tus caricias* el dinero y la negociación determinan la dinámica de la relación entre los protagonistas y la separación de las esferas pública y privada está claramente definida al final. Las mujeres tienen un ámbito de acción bastante limitado y las heroínas en particular deben ajustarse a él y presidir y manejar la esfera privada diestramente para equilibrar el poder público del aristócrata masculino. En la novela histórica, sobre todo el subgénero de la Regencia, encontramos “capitalistas disfrazados de aristócratas” (Kamblé, 2014: 42), descripción aplicable a Dain. Aunque la mutua atracción de los personajes es evidente desde su primer encuentro, más tarde es acompañada —y consolidada— por un acuerdo económico, y a lo largo de la novela él trata de comprarla a ella, y ella a él, así que las transacciones monetarias son esenciales en la dinámica de su relación y de las relaciones sociales en general. Incluso su vida de casados es una constante negociación, que está desequilibrada porque ella da y él toma y nada devuelve, creando un desequilibrio en la economía del don. El personaje de Jessica está compuesto por los elementos del personaje de la “managing female” (mujer dominante) ideada por Georgette Heyer. Este tipo de heroína es, por necesidad, práctica, imaginativa, con una ética cotidiana ejemplar, inteligente, curiosa, confiada (Spillman, 2012: 88). Cuando entra en escena por primera vez, desde la perspectiva de un mayordomo sabemos que se trata de una mujer competente: “La señorita Jessica lo solucionaría todo. Siempre lo hacía” (Chase, 1995: 35). Más adelante su definición del romance lo expresa, así como su actitud ante el matrimonio:

> —En mi diccionario, el romanticismo no significa sentimentalismo llorón y meloso —replicó Jessica—. Es un *curry*, sazonado con entusiasmo y humor y una dosis saludable de cinismo. —Bajó las pestañas—. Creo que llegarás a ser un excelente *curry*, Dain... tras unos cuantos ajustes en la sazón. (1995: 290)

Este tipo de heroína transgrede el rol de género, cruza algunas de las fronteras de la esfera tradicionalmente femenina pero es admirada por ello (Spillman, 2012: 90) porque, aunque sea incapaz de ejercer un dominio absoluto de su entorno debido a que es mujer, actúa de manera decisiva para asegurar su propia felicidad. (Al final de la novela Jessica demuestra su capacidad para administrar la esfera doméstica, la finca de Dain, y de

desactivar las amenazas externas que acechan su matrimonio por medio de una astuta negociación y de agarrarse a golpes en el vestíbulo de la casa). Su nombre, que no tiene pretensiones, es acortado a Jess, que podría ser el nombre de un hombre, indicando así que no se trata de una mujer exótica o extranjera sino de una inglesa con los pies en la tierra. La sociedad a la que pertenece Jess es estable, respetable, aristocrática; la interacción social está intensamente regulada y vigilada. Dain también pertenece por derecho al mundo aristocrático, no obstante ha sido repudiado de él debido a la inmoralidad de ser hijo de una madre *extranjera*. En respuesta, Dain le ha dado la espalda a ese mundo y ha creado su propio círculo social. Así, al inicio de la novela Dain es el centro alrededor del cual gira un círculo de hombres que lo acompañan en su vida disoluta intensamente masculina; en este otro mundo las mujeres son todas prostitutas porque él odia a las demás, imitando así la opinión de su padre, quien sembró el desprecio por las mujeres en su hijo. Su madre se fuga con otro hombre a las Antillas cuando Sebastian tiene ocho años y, desde ese momento, su padre, Biblia en mano, manda a su madre al infierno, le pide al niño que jamás la mencione y tras escuchar que el niño reza una plegaria católica por ella lo envía al internado, Eton, donde los compañeros (todos aristócratas), se burlan de él por su aspecto y su "sangre mixta" (Chase, 1995: 24). Todos los comentarios que Dain expresa acerca de las mujeres afirman la superioridad de los hombres y descaradamente reconocen su predominio social y el poder que les otorga: esta arrogancia es precisamente el rasgo que Jess rechaza.

Adicionalmente, las negociaciones y las transacciones económicas son centrales en la novela porque explican claramente la vulnerabilidad de la heroína. Hay una serie de tratos e intercambios entre los personajes que culminan en un matrimonio forzado en la primera parte de la novela: primero, Jessica compra un ícono que resulta muy valioso; luego se lo ofrece a Dain a cambio de que libere a su hermano. Dain rechaza el trato y por despecho y en represalia por la osadía de Jess, intensifica su interacción con Bertie. Ella irrumpe en un salón en la casa de Dain en busca de su hermano cuando escucha un tiro, pero al ver que está ebrio sale de su casa. Dain la persigue medio vestido por las calles de París, increpando su audacia y atrevimiento, y se besan apasionadamente por primera vez, una

batalla por el poder que es también el primer momento en que hay un intercambio no monetario, el primer atisbo de otra dinámica entre ellos basada en la reciprocidad. No obstante, esa sociedad a la que Jessica pertenece se revela innoble y corren las apuestas acerca de la relación. Pese a que Jess y Dain no frecuentan los mismos círculos, ambos reciben invitación a una fiesta a la que están obligados a ir: ella porque no quiere humillar públicamente a Dain con su ausencia y él para desafiar a todos y confirmar la mala reputación que se ha fabricado. En esta fiesta el estatus de Jess se desploma porque cuando él la seduce en el jardín aparecen unos testigos y él, en lugar de protegerla de las malas lenguas la abandona a enfrentar sola su humillación pública porque cree —equivocadamente— que ella le tendió una trampa. No es la primera vez que le pasa a Dain, y por eso sospecha que lo ha engatusado.

Dado que la reputación de Jess queda en ruinas después de la escena en el jardín, la precariedad de su posición social es tan evidente que decide hacer un escándalo público para forzarle la mano a Dain y le dispara frente a testigos antes de entregarse a la policía. Busca crear un escándalo público para humillar a Dain como él la humilló a ella y para obligarlo a reparar el daño que le ha hecho. Por medio de un abogado le ofrece un trato que culmina en el contrato matrimonial, que es un intercambio entre desiguales: Dain requiere de ella un hijo, ella de él el cobijo y la protección de su nombre y posición social. El intercambio es injusto porque sus posiciones en un inicio son desiguales: ella depende completamente de su reputación, él —a ojos de Jess— puede prescindir completamente de la opinión de otros pues es un aristócrata con dinero y el "orgullo combinado de los Ballister y los Usignuolos" (Chase, 1995: 161). Pero el talón de Aquiles de Dain es la humillación, temor que sufre desde niño porque en el internado al que su padre lo envía después de que su madre italiana los abandonara con su amante, sus pares se burlaban de su tez oscura y la inmoralidad de su madre. Lo que han logrado sus pares aristocráticos es convencer a Dain de que ni siquiera es un humano —de allí que sea nombrado belcebú, el diablo, la bestia—, y que no pertenece al mundo de la aristocracia (su padre le da la espalda abiertamente); paradójicamente, su reacción ante este repudio es asumir una máscara que funciona como defensa contra la humillación:

> lo único que tenía que decir Jessica era la verdad. Y eso, ante los ojos del mundo, reduciría

a lord Belcebú a un pobre colegial enamorado, babeante y sudoroso. Sus amigos se partirían de la risa con sus sensiblerías, incluso en italiano.

Jess recordaría el sonido de las palabras — ¿acaso no era bastante ducha en latín?— y haría una buena imitación, porque era inteligente, lista... y vengativa. Y entonces todos los bochornosos secretos, sus sueños y fantasías serían traducidos al francés y al inglés... y al cabo de poco tiempo, a todas las lenguas conocidas por la humanidad. Imprimirían esas palabras sobre su cabeza en caricaturas; llevarían al teatro farsas del episodio. Y eso sería sólo una mínima parte de lo que tendría que soportar; Dain lo sabía. Sólo tenía que recordar que la prensa había puesto a Byron en la picota doce años antes..., y el poeta había sido un modelo de rectitud social en comparación con el marqués de Dain. Además, Byron no era repugnantemente rico, aterradoramente grandulón y feo y exasperadamente poderoso.

Cuanto más grandes, más dura la caída, y más le gustaba al mundo verles caer.

Dain comprendía muy bien cómo funcionaba el mundo. Veía claramente lo que le deparaba el futuro. También lo veía la señorita Jessica Trent, sin duda. Por eso no lo había matado. Quería asegurarse de que Dain padeciese los tormentos del infierno en vida. Sabía que sufriría, porque le había acertado en el único sitio en el que podría hacerle daño: su orgullo. (Chase, 1995: 185)

2) El encuentro

Paizis argumenta que el primer encuentro establece la dinámica del conflicto entre las parejas y le da una “expresión sexual” (Paizis, 1998: 108). Además, al establecer la dinámica del conflicto al inicio de la relación, la narrativa adelanta los términos de la resolución última, de tal manera que en el momento final se restablece esa justicia emocional que menciona Jennifer Crusie o, en otros términos, se establece el equilibrio entre los protagonistas. Este momento inicial introduce los elementos de tiempo, lugar y caracterización para destacar la relación desigual entre el poder del héroe y la cualidad moral o el valor que se le da a la heroína como objeto del deseo masculino.

El primer encuentro ocurre en una casa de antigüedades: Jess conoce a Dain de oídas y él nada sabe de ella. Dain, al ver que Bertie Trent entra a la tienda acompañado de una mujer, inmediatamente ofende a las mujeres, una de las muchas expresiones de desprecio y animadversión contra ellas que enuncia a lo largo de la novela:

—Sobre todo, te recomiendo —añadió, con los ojos clavados en la mujer— que resistas la tentación de hacer cuentas si estás considerando comprar un regalo para tu *chére amie*. Las mujeres se mueven en un campo matemático más elevado, especialmente cuando se trata de regalos.

—Eso es consecuencia de que el cerebro femenino ha llegado a un estado de desarrollo

más avanzado, Bertie —dijo la mujer sin alzar la mirada—. Reconoce que la elección de un regalo requiere el equilibrio de una ecuación moral, psicológica, estética y sentimental sumamente compleja. Yo no recomiendo que un simple hombre intentara participar en el delicado proceso de equilibrio, sobre todo con el primitivo método de *hacer cuentas*.

Durante unos momentos lord Dain tuvo la incómoda sensación de que alguien le había metido la cabeza en un retrete. El corazón le latía con fuerza y rompió a sudar, con la carne de gallina, como aquel día inolvidable en Eton hacía veinticinco años.

Era absolutamente impensable que aquella despectiva réplica femenina le hubiera afectado tanto. No podía desconcertarle de esa manera descubrir que aquella mujer de lengua afilada no era, como había supuesto, una mujerzuela a la que se había pegado Bertie la noche anterior.

Su forma de hablar proclamaba que era una dama; aun peor —si es que puede existir un ser humano de peor calaña—, todo parecía indicar que era una intelectual. Lord Dain no había conocido en su vida a una mujer que supiera nada de ecuaciones, y mucho menos que supiera que se pueden equilibrar. (Chase, 1995: 45)

3) El obstáculo

Cada vez que Dain siente que su reputación diabólica y personalidad socarrona, irrespetuosa y arrogante no convencen a nadie, pierde la compostura y es devuelto instantáneamente a la infancia en la escuela, un periodo de humillación, infelicidad, soledad y aislamiento. Aunque se manifiesta de otra manera, el impacto que tiene Jess en él hace eco en el inesperado efecto que él tiene sobre ella. Este efecto, nos dice Paizis, anuncia el cambio, un cambio repentino en el estado emocional de la heroína, aunque en esta novela ambos sienten una poderosa e inexplicable reacción. Dos elementos son de importancia en este momento: la violencia de la reacción y la ruptura que anuncia; el primero, un efecto del poder de la atracción entre los personajes y el segundo, el cambio que provoca en la heroína que, en términos narrativos, significa el paso de un momento a otro en el tiempo, de lo "actual a lo posible" (Paizis, 1998: 112). Coinciden en este momento el futuro por venir y un pasado en proceso de desaparecer, así como un presente en el que los personajes no comprenden del todo lo que les ocurre e incluso sienten una fisura entre la razón y la pasión y el inicio de una batalla interior en contra del cambio, que en este momento es un impulso irracional dado que la relación está basada en la animosidad. Es involuntaria la reacción para ambos, produce desconcierto y conmoción:

Dain era auténtica artillería pesada, pensó Jessica. No estaba preparada para aquello, ni siquiera por lo que le habían contado Bertie y otras personas. El pelo más negro que el carbón, unos ojos negros, atrevidos, una enorme nariz cesárea y una boca huraña, llena de

> sensualidad... ya sólo la cara le daba derecho a ser de la estirpe de Lucifer, como aseguraba Withers. Y el cuerpo...
>
> Bertie le había dicho que Dain era un hombre muy grande, y Jessica se esperaba una especie de gorila gigantesco, pero no estaba preparada para ver un semental: grande, espléndidamente proporcionado y de poderosos músculos, si había que dar crédito a lo que resaltaban sus ceñidos pantalones. Jessica no debería haber mirado allí, ni siquiera echarle un vistazo, pero semejante físico llamaba la atención y la centraba... en todas partes. Tras aquel comportamiento tan impropio de una dama, tuvo que hacer acopio de toda la fuerza de voluntad para mantener la mirada fija en la cara de Dain, y realizó aquella proeza porque, si no, habría perdido la poca razón que le quedaba y habría hecho algo terrible... En el cuerpo de Jessica empezaron a repetirse los ardores que había experimentado momentos antes y de los que aún no se había recuperado por completo. (Chase, 1995: 52)

4) La atracción

En lo que sigue, pese a que Jessica felizmente acepta que siente “una atracción animal” (Chase, 1995: 69) por Dain, está dividida por una batalla interior dado que lo considera un “tiburón” (72). Por su parte, Dain también batalla consigo mismo, pero su conflicto es más dramático puesto que, en los momentos en los que ella lo desafía, él siente que tiene “ocho años de edad por dentro y casi treinta y tres por fuera y, por lo tanto, no era él mismo” (89). Dain batalla con un “monstruo” interior, una ira contra su madre por haberlo abandonado, ira contra el padre que lo repudia por ser visiblemente hijo de la mujer que lo traiciona, odio contra sí mismo porque físicamente es repugnante: su resentimiento surge de la sensación de que ha sido tratado injustamente por los responsables de su sufrimiento. Su padre lo recibe así al mundo:

> Su heredero era un ser marchito, de color aceitunado, con grandes ojos negros, miembros desproporcionados y una grotesca nariz descomunal. [...] Incapaz de negar que aquel monstruo fuera suyo, el marqués llegó a la conclusión de que era la consecuencia inevitable de actos conyugales lascivos y antinaturales. En los momentos más sombríos, pensaba que su joven esposa era sierva de Satanás y el niño descendiente del diablo. (Chase, 1995: 14)

Esta ira, sabemos luego, es una coraza porque en ella “se siente seguro, resistente al dolor” (Chase, 1995: 293). Su afán de hacer dinero es un esfuerzo por independizarse de su padre y desafiar todo lo que asocia con una soberbia y ociosa aristocracia inglesa. Este acto de rebeldía se suma a su arrogancia, agresividad, placer en denigrar a otros, el deliberado enfrentamiento con todo tipo de figuras de autoridad y todas las mujeres. Si

lo planteamos en términos de los cuentos de hadas, Dain está "encantado" por el resentimiento, que emerge de una falsa percepción de la realidad y de sí mismo, que es pura ilusión; su trauma es un tipo de encantamiento. Entonces, a partir de esta escena Jess se percata de que le ha hecho falta algo en su vida, el sexo, y él se da cuenta de que siente atracción por el tipo de mujer que desprecia. Está "encantado", como la bestia del relato fantástico, porque su enojo lo ha transformado en un ser inhumano, el diablo mismo, y su comportamiento lo confirma, así como su exilio social.[15] Sólo una reorientación interior puede romper con el encantamiento y ésta es gradual y ocurre cuando regresan Jessica y Dain a Inglaterra, donde inicia el proceso de reincorporación de sí mismo y retoma el lugar que le corresponde en la jerarquía social como marqués porque va a casarse con ella. Este proceso es motivado por la propia Jessica, porque Dain empieza a verse a sí mismo por medio de la mirada de ella como un hombre atractivo y admirable.

Jessica tiene por delante la tarea de entender este estado encantado de Dain porque si él no se sobrepone a su trauma, ella no conseguirá la felicidad. Dain inicialmente es villano y héroe, pero desde muy pronto sabemos que no es el villano porque la heroína siente atracción por él y la abuela le dice que tiene madera para ser buen marido. También sabemos que se presenta deliberadamente como un monstruo porque la crianza lo ha forjado, no es así desde el nacimiento: "Entre los constantes abusos fuera del aula y los habituales azotes dentro, Eton tardó menos de un año en quitarle a fuerza de golpes cualquier inclinación que hubiese tenido hacia el afecto, la gentileza y la confianza. Los métodos de Eton sacaban lo mejor de algunos alumnos. En Sebastian despertaron lo peor" (Chase, 1995: 25). Las cualidades de Dain que le han extraído a golpes son aquellas que deben brotar para que obtenga su final feliz y se equilibre su arrogancia con humildad.

Paizis explica que la transformación de los personajes inicia aquí, con la conciencia del cambio que se manifiesta por medio de una resistencia de ella a él, por una parte, y la exaltación que despiertan las posibilidades de emociones y experiencias nuevas por la otra. Se trata de una batalla por lo general exclusiva de la heroína, pero en esta novela es de ambos: él no desea ser percibido como débil y vulnerable porque perdería su reputación;

ella no quiere que la intimide porque está decidida a rescatar a su hermano. El primer encuentro es un momento de reconocimiento de la heroína de sí misma como objeto del deseo pero también como sujeto de la pasión, un cambio en su estado que inicia un ajuste de la imagen que tiene de sí misma y que llevará a un nuevo estado de cosas.

En la tienda de antigüedades la distancia entre ellos desparece cuando él se acerca a ella, acción que Paizis denominaría el momento del intercambio porque es la primera escaramuza que eventualmente conduce a la firma del contrato matrimonial (1998: 114). Esta primera interacción establece la dinámica de los subsecuentes encuentros que consisten en un altercado y un intercambio de señales de atracción. El siguiente encuentro, en el que Dain, en público, le quita (desnuda) lenta y seductoramente los guantes a Jessica, es simbólicamente importante porque hace manifiesto el desequilibrio que hay entre ellos: aunque ella tiene poder sobre él en el sentido de que la desea y tiene el ícono que Dain anhela, él tiene el poder de destruirla socialmente.

Paizis sugiere que la primera escena siempre termina con una pregunta respecto al valor de la heroína: el héroe infiere algo acerca de la heroína y ella lo presiente, además de que siente resentimiento hacia él porque la juzga a partir de la inferencia. En otras palabras, Jess sabe que Dain la mide con la misma regla con la que mide a todas las mujeres y a ella le molesta porque demás de denigrarla ignora su individualidad. Esta norma con la que Dain juzga a todas las mujeres es aquello contra lo que ella debe luchar, pero esta lucha le crea un dilema porque significa aceptar que tiene un interés en cambiar lo que el héroe piensa sobre ella. Paizis sugiere que este dilema postula en forma ficcional el dilema central que enfrentan las mujeres: a saber, la doble moral. Las opiniones de Dain son las siguientes:

> —Esposa o amante, lo mismo da—les había dicho a sus amigos en más de una ocasión—. En cuanto dejas que una dama —no necesariamente virtuosa— te pesque, te conviertes en propietario de una finca conflictiva, en la que los arrendatarios están en continua revuelta y en la que no paras de poner dinero y mano de obra. Y todo eso por el privilegio ocasional, dependiendo de su capricho, de obtener lo que te podría dar cualquier furcia por unos cuantos chelines. (Chase, 1995: 131)

> — ¿Cómo va a saberlo nadie, con todos esos corsés, miriñaques y esas cosas con las que se rellenan y se amarran las mujeres? Son todos trucos y mentiras hasta que se quedan desnudas ¿no? —Sonrió—. Y entonces son mentiras distintas. (62)

> Por mucho que hiciera o dejara de hacerle a la señorita Jessica Trent, jamás se casaría con ella. Lo que no equivalía a decir que Dain no fuera a casarse nunca, pero sólo para mayor vergüenza e indignación de su familia, de los pocos que quedaban vivos —unos cuantos primos lejanos— y de los muertos, que formaban una legión. Sin duda, la novia sería la amante, la viuda o hija de un conocido traidor o asesino; y también una conocida prostituta. La mujer ideal sería la dueña de un burdel, mulata, judía y medio irlandesa, cuyo último amante hubiera ido a la horca por sodomizar y estrangular a la única descendiente legítima del duque de Kent, Alexandrina Victoria, una niña de nueve años. No cabía pensar en una virgen de buena educación y familia respetable, si bien un tanto extravagante. (40)

> Se decía que eran fantasías ridículas, que las mujeres limpias y dulces no se acostaban en su cama y que nunca lo harían, no voluntariamente. Pero Jessica se había mostrado más que dispuesta a bailar con él, aunque sin duda no lo había disfrutado, y seguramente tendría alguno de esos típicos motivos femeninos secretos para fingir lo contrario y le había hecho creer que se sentía contenta. Y cuando miró su rostro vuelto hacia él, creyó unos instantes que sus ojos gris plateado lanzaban destellos de entusiasmo, no de rencor, y que le había permitido estrecharla con más fuerza porque eso era lo que deseaba.
>
> Naturalmente, era todo mentira, pero había maneras de convertir las mentiras en verdades a medias. Dain conocía esas maneras. Como todo ser humano desde la Creación, Jessica tenía un precio y, en consecuencia, lo único que tenía que hacer era averiguar cuál era y decidir si estaba dispuesto a pagarlo. (163)

Ante el desdén de Dain, Jessica debe comprobar que ella no es como el resto de las mujeres, labor que se extiende a lo largo de la novela y que culmina cuando Dain reorienta la opinión que tiene de la imagen de su propia madre, una joven florentina de diecisiete años, cuando contrae matrimonio con su padre. Este prejuicio es, para Dain, la norma con la que mide a todas las mujeres y ella por una parte la afirma —lo amenaza con un escándalo— y por la otra prueba que es la excepción a la regla. Esta norma no sólo muestra la opinión personal de Dain, sino que expresa uno de los prejuicios de la época que inevitablemente ubican a la heroína como un tipo reconocible. Por otro lado, al luchar por comprobar que se trata de un prejuicio, la heroína busca liberarse del imperativo social que le impone una norma que ella no acepta ni asume como propia porque no abarca la totalidad de lo que ella es, no da cuenta de su singularidad y complejidad. Ella es una “anomalía”, “una pieza rara” en palabras de Dain, “y no cabe duda de que también escandalosamente cara” (Chase, 1995: 64). Éste es el primer dilema de la heroína, quien será —a ojos de Dain— un tipo hasta que ella logre poner en duda esta primera impresión; su valor está en juego, no sólo la opinión que él tiene de ella: “Dain tendría que dejar de ver el presente —y sobre todo a ella— con el cristal distorsionante del pasado.

Tendría que aprender quién era su esposa y tratarla como a una mujer concreta, no como al género femenino en toda su extensión y por el que sentía tanto desprecio” (390). Dain debe reconocer que Jessica es un sujeto, no un objeto —una posesión— para él (Paizis, 1998: 124). Más adelante esta transformación se enuncia explícitamente: “Quitó a su esposa de la categoría ‘Mujeres’ y le dedicó una sección propia” (Chase, 1995: 337) en su diccionario mental.

La atracción es otro elemento estructural de la novela, porque provee la motivación para que siga la interacción entre los protagonistas y sorteen los obstáculos, y es también el motivo por el que deben casarse (Regis, 2003: 33). He mencionado ya que desde el primer encuentro existe una atracción entre ellos que se repite en otras tres ocasiones antes de su matrimonio. Estas escenas son un contrapeso a las escenas de negociación e intercambio porque son momentos en los que la dinámica del intercambio es sustituida por una economía del dar que exige reciprocidad sin mediación monetaria:

> En todos los años desde que su padre lo había despachado a Eton, ninguna mujer le había hecho nada hasta que le ponía dinero en la mano. O —como en el caso de una mujer respetable que había cometido el error de cortejar hacía casi ocho años— a menos que firmara unos papeles que ponían en manos de ella su cuerpo, alma y fortuna.
>
> La señorita Trent le estrechaba como si su vida dependiera de ello y le besaba como si el mundo se fuera a acabar si se detenía, sin un “a menos que” ni un “hasta que”. (Chase, 1995: 125)

Por su parte, Jess, orgullosamente sensata, descrita por su abuela como “extraordinariamente objetiva”, pierde la cabeza cuando está con él y descubre una faceta de sí misma que había ignorado. Aunque sea una heroína con más experiencia que sus antecesoras de la Vieja Eskuela, debe pasar por un proceso de integración del cuerpo con la razón. He comentado que la primera escena enfatiza la respuesta doble y divergente que tienen el uno hacia el otro, una fuerte e inmediata atracción física combinada con una forma de rechazo, irritación o enojo (Goris, 2012), y escenifica la batalla entre cuerpo y mente que Jess en particular debe enfrentar, sus actos regidos por una acertada preocupación por su reputación dado que “el escándalo seguía a Dain dondequiera que iba, y Jessica no tenía la menor intención de quedar atrapada en él” (Chase, 1995: 84). Para Dain y Jessica es difícil controlar la manifestación física de la atracción, y este descontrol sugiere que “el cuerpo no miente” (Goris, 2012). Como en la escena arriba citada

de la novela *Diablo* (*Devil's Bride*), el primer beso entre Dain y Jessica ocurre en una tormenta con truenos y relámpagos, sugiriendo que, como las fuerzas de la naturaleza, las emociones tan intensas no pueden ser controladas. En la novela —como en muchas otras— el cuerpo exhibe las emociones y se convierte en texto interpretable para entender mejor el verdadero estado de ánimo de los personajes, una lectura en la que participan ambos.

En la escena en la que Jessica intenta intercambiar la libertad de su hermano por un valioso ícono de una madona con su hijo que Dain desea intensamente, porque representa el amor maternal que nunca tuvo pero que siempre ha anhelado, la proximidad de Dain despierta en ella una "corriente magnética", siente un "extraño hormigueo en el fondo del estómago que convirtió su cerebro en sopa" (Chase, 1995: 82), "la reacción primitiva de una hembra cuando un atractivo hombre manifestaba los signos malhumorados del derecho de propiedad" sobre ella. La reacción de Dain es similar en una escena en la que él le desabotona un guante en público:

> Jessica miró la mano de Dain, pero no movió ni un músculo. Después, consciente de que los ojos de todos los allí presentes estaban clavados en ellos y de que las ruidosas conversaciones se habían reducido a susurros, Dain empezó a hablarle en italiano [...]. Ella no emitió ni un murmullo; sólo miraba de vez en cuando el rostro de Dain y sus manos con una expresión gélida que él interpretó como un terror que la enmudecía. Podría haberlo interpretado más correctamente si se hubiera sentido dueño de sí mismo por dentro como parecía por fuera. Por fuera mantenía una expresión de intensa sensualidad, con un tono de voz bajo y seductor. Por dentro era consciente, y eso le perturbaba, de que su pulso había empezado a acelerarse más o menos al número seis. En el número doce, estaba desbocado. Antes del número quince, tuvo que esforzarse por mantener una respiración pausada. (Chase, 1995: 95)

Si el cuerpo exhibe la verdad emocional sin control de la mente, el sexo mismo adquiere otro significado. Goris comenta que la falta de control del sujeto racional en las escenas sexuales de las novelas de Nora Roberts sistemáticamente enfatiza la naturaleza incontrolable del deseo por medio de un campo semántico de la violencia. Esto es aplicable también a la novela de Chase en la que se agudiza la separación entre mente y cuerpo: "Su mente era un desierto. Ningún pensamiento. Cero orgullo. Era mera arena, revolviéndose en un huracán" (Chase, 1995: 298); "Se le nubló la mente y lo único que pudo pensar fue 'Dios mío, no dejes que me desmaye'. Le clavó las uñas en la espalda, agarrándose a él para no perder

el conocimiento” (327). En opinión de Goris (2012), la representación hiperbólica del sexo enfatiza y exagera su naturaleza incontrolable y, por extensión, del cuerpo. En estas escenas, la reacción corporal y el abandono de sí registran una verdad emocional que la razón aún no ha aceptado, ni siquiera ha sido articulada verbalmente. Así, la violencia de la reacción corporal anticipa la intensidad del vínculo amoroso. Pero para que el amor sea verdadero hace falta que la parte más mental de los personajes participe en la experiencia, de allí que sea tan importante la declaración amorosa, porque cuando se habla del amor “el/la amante afirma su identidad como sujeto e involucra su yo entero en el amor romántico del que habla” (Goris, 2012). La declaración es un momento de integración del cuerpo y la mente, es el momento en el que la verdad del cuerpo es enunciada. Este proceso consta de tres etapas: la primera, cuando los protagonistas sienten extrañeza ante la reacción del cuerpo; la segunda, cuando la verdad del cuerpo se interpreta e inicia un proceso de entendimiento del fenómeno que aún no se comprende cabalmente; y, por último, la enunciación del “te amo”, dicho libremente como agente deseante, no sólo como náufrago de emociones avasallantes. Al manifestar abiertamente un estado interior, el amante transforma el estatus de su amor de privado a público, y conforme se hace de conocimiento popular debe acomodarse al mundo exterior en la forma más aceptable y convencional, por medio del matrimonio y la creación de una familia (Goris, 2012).

5) La declaración

En *Abandonada a tus caricias*, el momento del compromiso y del matrimonio, inusualmente, anteceden la declaración, pero esta separación de la declaración y el matrimonio hacen eco de la escisión entre cuerpo y mente ya discutida. Son dos acontecimientos contrastantes: el primero, cuando Dain le propone matrimonio a Jessica para reparar el daño que le infligió en respuesta a la demanda legal con la que ella lo amenaza. Éste es un trato exclusivamente económico-legal, en el que Dain exige a Jessica obediencia ciega y ella a él resarcimiento por haberla arruinado, esto agravado por su omisión y vileza porque no parece sentir ningún remordimiento por haberla abandonado a las malas lenguas ni por no asumir responsabilidad alguna por sus actos. Cuando el abogado, Herriod,

explica a Dain que destruyó el crédito social y económico de Jessica, por lo cual será imposible para ella "casarse o ganarse la vida respetablemente" porque la convirtió en una marginada (exiliada como está el propio Dain), Dain habla de ella como si fuese un objeto: "Como he dañado la mercancía, tengo que pagar lo que usted considera su valor" (Chase, 1995: 193). A cambio de casarse y pagar las deudas de Bertie, él exige "propiedad exclusiva y derechos de reproducción" (195), y "*obediencia ciega*" (204). Jessica acepta el trato porque recuerda el consejo de su abuela de echarle "el anzuelo" (197) a Dain.

Dain desde el primer encuentro empieza a cambiar: "Hasta que hizo la propuesta no se había dado cuenta de lo mucho que le importaba la respuesta de Jessica. No se había dado cuenta hasta entonces de lo aburrido y deprimente que le resultarían París y las semanas y los meses venideros cuando ella se marchara... para siempre" (Chase, 1995: 202). Hay indicio de este malestar desde que Dain, escondido entre la penumbra, espía a Jessica saliendo de una fiesta: "No se sentía muy satánico en ese momento. Para decir la humillante verdad, se sentía como un niño hambriento con la nariz pegada al cristal de una pastelería" (131). Lo que antes fue un acto de rebeldía se ha convertido en una especie de encarcelamiento (133). En París, tanto él como ella están dislocados socialmente; su metamorfosis requiere que regresen a Inglaterra. Dain insiste en dejar París porque según él es un lugar inapropiado para su futura esposa, decadente y degenerado; recobra la arrogancia de su herencia aristocrática, piensa en Jessica como la marquesa de Dain e impone una boda en la iglesia de St. George, Hanover Square, que en el subgénero es signo de estatus. El traslado a Inglaterra divide la novela en dos y se modifica la naturaleza de los intercambios entre los amantes. Ya en Londres dejan de ser tan distantes socialmente e incluso empiezan a compartir los mismos valores sociales (Paizis, 1998: 106).

La transacción económica mediada por un abogado, que culmina en el ritual público de la boda en Londres, se contrapone con el intercambio de dos objetos cuyo valor es simbólico, emocional y privado. El primero es cuando Dain regala a Jessica el anillo de compromiso, la primera muestra de su cariño y que la singulariza porque lo eligió con ella en mente:

> Le había resultado mucho más fácil fingir cuando ella no estaba allí, más fácil fingir que había elegido ese anillo concreto simplemente porque era el mejor, más fácil ocultar en el

> estéril páramo de su corazón la verdadera razón: que era un tributo, su simbolismo tan sensiblero como todos los demás que había sugerido el joyero.
>
> Una gema rojo sangre para la valiente chica que había derramado su sangre. Y los diamantes con sus fulgurantes destellos porque la primera vez que ella lo besó centellaron los relámpagos. (Chase, 1995: 227)

Sumado a su simbolismo ritual convencional, el anillo en tanto don es también una promesa porque, como todo don, implica que será correspondido, y como se trata de un objeto con valor añadido porque ha sido elegido para ella especialmente, el regalo con el que ella le corresponde debe tener el mismo valor afectivo para que la relación sea equilibrada. Ella corresponde a este primer regalo con el ícono que obsequia a Dain para celebrar su cumpleaños, la imagen que para él es “el retrato del amor materno” (Chase, 1995: 356). Se trata del ícono original y raro que inicialmente ella quiere intercambiar por su hermano, pero cuyo valor cambia porque pasa de ser una mercancía a ser un don, cuyo valor no puede medirse en términos monetarios. Jessica sabe que el ícono para Dain tiene un valor más allá del económico, aunque en ese momento no comprende que le afecta tanto porque representa el amor maternal idealizado que jamás tuvo y que siempre anheló.

6) El momento de la muerte ritual

El siguiente momento crucial, de acuerdo con Regis, es la muerte ritual que marca el momento en la narrativa cuando la unión entre el héroe y la heroína parece imposible porque el obstáculo se presenta como insuperable. Desde otra perspectiva, ante la posibilidad de perder a su amada, para el héroe se intensifica el valor del amor (Stacey y Pearce, 1995: 17). En muchas novelas, la heroína corre el riesgo de morir a manos del antihéroe o del personaje que represente el mal, pero en *Abandonada a tus caricias* es más interesante por su naturaleza simbólica: ella, derrotada por la desconfianza de su esposo, decide obedecerlo ciegamente, algo que durante la novela él ha exigido, con el resultado de que deja de ser una presencia con sustancia que interactúa dinámicamente con él para convertirse en mera presencia pasiva: ella se desaparece a sí misma. Paizis reconoce un elemento semejante como “la huida” (1998: 149), que suele ser una escena en la que alguno de los protagonistas intenta huir y que normalmente precipita el “despertar” del héroe, quien se percata de las consecuencias

terribles de la ausencia de ella y admite que las condiciones desiguales de la relación deben subsanarse para que tenga éxito. Aunque en la novela Jessica no huye ni amenaza con hacerlo, Dain presiente que ocurrirá si no acepta cumplir con su deber respecto a su hijo ilegítimo: “Tú montaste el lío, tú soluciónalo” (Chase, 1995: 387). Pero lo que agota a Jessica es que Dain todavía no reconoce que no es como otras mujeres:

> —Estoy cansada de tu desconfianza, de que me acuses de manipularte, de tratarte como a un niño... de conciliar. Estoy cansada de tratar con un hombre sistemáticamente irracional como si fuera razonable. Estoy cansada de que todo esfuerzo que hago por llegar a ti me lo devuelves insultándome —cogió el cepillo y empezó a pasárselo por el pelo con movimientos lentos, firmes—. No quieres nada de lo que te ofrezco, salvo el placer físico. Todo lo demás te irrita. Muy bien, no voy a irritarte más. No volveré a intentar nada tan ridículo como una conversación racional entre adultos. (Chase, 1995: 388)

Y en adelante Jess literalmente lo obedece a ciegas: “accedía a todo lo que él decía, por estúpido que fuera. No discutía nada, por mucho que él la provocara [...]. Si Dain hubiera sido un poquito supersticioso, hubiera creído que el alma de otra mujer se había apoderado del hermoso cuerpo de Jessica” (Chase, 1995: 390). Esta dinámica presenta un desequilibrio en la interacción, porque él es el agente activo y ella es sólo reactiva; Jess “muere” porque él no parece dispuesto a invertir en el vínculo tanto como ella. En ambos casos existe un desequilibrio en la relación porque no hay reciprocidad, se interrumpe la dinámica del don que debe quedar acoplada a la relación legal-económica para que el matrimonio realmente sea feliz, armónico y entre semejantes.

Ya hemos comentado que los obstáculos que separan a los personajes son internos y no son iguales para cada uno de ellos. Dain tiene que enfrentarse a sí mismo, a su pasado, y sobreponerse al trauma de la infancia por medio de la aceptación de su hijo ilegítimo. Jessica tiene la tarea de comprobarle a Dain que no es el tipo de mujer que él cree que es y que lo ama incondicionalmente y sin engaños: “Dain tendría que aprender quién era su esposa y tratarla como a una mujer concreta, no como al género femenino en toda su extensión” (1995: 389). Esta tensión entre pasado y presente, verdad y mentira, es descrita en varias escenas a lo largo de la novela (Regis, 2003: 32) y, en términos narrativos, el conflicto entre ellos impulsa la acción. En la novela predominan los obstáculos internos, los valores, expectativas, actitudes, creencias, trabas psicológicas y conflictos

emocionales cuyo propósito es mantener separados a los amantes (Paizis, 1998: 126) que desde el primer encuentro sienten una ineludible atracción mutua. Paizis propone que el texto crea interés cuando postula una contradicción entre la apariencia y la realidad: la primera se refiere a la manera en que son interpretadas las acciones de la heroína y la segunda a su significado real. La amenaza a la relación es que si se imponen y dominan las circunstancias, la heroína quedaría en el estado de la apariencia. En la novela esta contradicción es producto del "encantamiento" de la bestia Dain, quien es ciego a la realidad porque no puede percibirse a sí mismo con claridad: lo hace mediante la percepción de otros, su padre y la sociedad. Esta falta de concordancia entre la realidad y la percepción que Dain tiene sobre sí mismo es planteada desde el inicio, cuando por primera vez se introduce un paralelo con la bella y la bestia:

> Debajo del monstruoso sombrero había un óvalo perfecto de blanca porcelana, un rostro de piel inmaculada. Unas pestañas tupidas, aterciopeladas, enmarcaban unos ojos gris plateado con un ligero sesgo que armonizaba perfectamente con el sesgo de los altos pómulos. Su nariz era recta y delicadamente fina, la boca suave, rosada y justo una pizca demasiado carnosa.
>
> No era de una clásica perfección inglesa, pero sí era perfecta y, al no ser ni ciego ni ignorante, lord Dain solía reconocer la calidad. Si hubiera sido un objeto de porcelana de Sévres, un lienzo o un tapiz, la habría comprado en aquel mismo momento sin ponerle peros al precio.
>
> Durante unos instantes de locura, en los cuales imaginó pasándole la lengua desde la frente de alabastro hasta los delicados dedos de los pies, se preguntó qué precio tendría, pero de reojo vio su propio reflejo en el cristal.
>
> Su oscuro rostro era duro y áspero, el rostro del mismísimo Belcebú. En el caso de Dain se podía juzgar al monje por el hábito, porque por dentro también era oscuro y duro. Su alma era de Dartmoor, donde el viento sopla furioso y la lluvia bate sobre sombrías rocas grises, y donde los hermosos pedacitos de verdor resultan ser cenegales que pueden tragarse un buey entero.
>
> Cualquiera con dos dedos de frente podía ver las señales: ABANDONAD TODA ESPERANZA AQUELLOS QUE AQUÍ ENTRÉIS o incluso: PELIGRO. ARENAS MOVEDIZAS.
>
> Pero aún más: esa criatura que tenía ante él era una dama y no necesitaba carteles para prevenirle. En su diccionario, dama era sinónimo de plaga, pestilencia y hambruna. (Chase, 1995: 48)

Dain debe aprender a confiar en ella, así como Jessica confía en él, y el proceso para lograrlo está reflejado en la parálisis del brazo que padece desde que ella le dispara en París. A diferencia de novelas anteriores que solían tener una rival, en ésta la rival es imaginaria, el estereotipo de

mujeres que ciega a Dain. El brazo se le paraliza por el remordimiento, por haberla abandonado cuando hubiera podido protegerla. Recupera la movilidad cuando acepta plenamente que debe hacerse responsable de sus actos y sus consecuencias, una decisión ética que lo distingue de su padre.

7) El reconocimiento

El momento del "reconocimiento" que Regis describe como una o más escenas en las que nueva información permite el derrumbe de la barrera, está relacionado directamente con la transformación de Dain que resulta de la aceptación de su hijo ilegítimo, cuya madre, Charity, es una prostituta embustera. Regis explica que se trata del momento en el que "el/la protagonista es reconocido/a como lo que verdaderamente es, y este reconocimiento derrumba la barrera y permite que el compromiso siga adelante" (1995: 36). En la novela se establecen todo tipo de paralelos entre las antiheroínas y Jessica, y entre la situación de Dain cuando era niño y la situación de su hijo: no es casualidad que Dominick tenga la misma edad que Dain cuando su madre muere y al ver a su hijo se ve a sí mismo, "el engendro de Satanás" (Chase, 1995: 426). Los dos procesos confluyen al final de la novela. Dain se reconcilia con la memoria de su madre porque acepta que lo dejó con su padre porque lo amaba profundamente, pero ella no podía vivir con "un viejo infeliz y amargado" (1995: 425). Esta resignificación lo concilia con Jessica también. Acepta que su madre sólo era una "hermosa joven que lo había querido temperamentalmente, como era ella. Aunque nunca llegaría a conocer toda la verdad de lo que había ocurrido hacía veinticinco años, sabía y confiaba lo suficiente como para perdonarla" (1995: 478). Es el esnobismo del padre el que éste paga, de tal manera que quien es castigado, además de los rufianes que quieren robarle el ícono para pagar deudas, es el padre.

Por otro lado, en lugar de ver en su hijo un ser repugnante, descubre a un pobre niño humillado, infeliz, y recupera la movilidad del brazo cuando lo reclama como suyo: "No sabía cuál era su pecado, ni el de su madre; pero sí sabía que estaba solo. Dain sabía qué era estar solo, asustado, confundido y rechazado, como Jessica había dicho de su hijo. Sabía lo que sentía aquel niño espantoso. También él había sido un niño espantoso, y rechazado. —Mamá se ha marchado —dijo con dureza—. Yo soy papá" (Chase, 1995:

440). Es interesante notar el uso del tiempo verbal pasado “había sido” para referirse a sí mismo, porque aparece al final cuando Dain ya ha cambiado: recordemos que en el primer encuentro él se siente como un niño de ocho años de nuevo, porque no ha superado —revive— el trauma de la infancia. Esta recuperación de la movilidad coincide con la responsabilización de Dain, una decisión moral y de clase porque, además de hacerse cargo de sus dependientes, cuando su hijo le dice “papá” también se le descongela el corazón: “Y sobre el negro páramo de Lord Belcebú cayó una dulce lluvia y brotó la semilla del amor en aquella tierra hasta entonces estéril” (1995: 451).

Para Paizis, el final es también muy significativo porque resuelve las contradicciones y dilemas expuestos en la dinámica del primer encuentro de la pareja central. Una interpretación sintomática de esta novela concluiría que las insatisfacciones sociales legítimas con respecto al estatus de las mujeres en nuestra sociedad son reconocidas y expresadas para ser resueltas finalmente, neutralizando así cualquier potencial subversivo que pudieran tener, “el momento de alienación del individuo es explicitado —económica y narrativamente— y subsecuentemente neutralizado” (Paizis, 1998: 168). Pero podemos interpretar este desenlace de otra manera. Al final se despejan todos los malentendidos: Dain ha malinterpretado las motivaciones de Jessica una y otra vez, ella también entiende a su esposo conforme se entera de sus traumas infantiles. Este tipo de cierre está sostenido en la “creencia de que todo estaría bien entre los sexos si no fuese por una serie de malas percepciones y malos entendidos” (Coward, 1984: 192). En otras palabras, el amor facilita que el otro te conozca profundamente. La última escena articula esta transformación en el personaje masculino, aunque en otras empiezan a despejarse los malentendidos:

> —Llevas sorprendiéndome desde el día que te conocí, Jess. Cada vez que me doy la vuelta, me encuentro con algo nuevo. Si no es un reloj obsceno o un ícono raro, es una pistola, mi madre, trágicamente incomprendida, o mi hijo, como recién salido del infierno. A veces he llegado a pensar que no me he casado con una mujer, sino con un artefacto incendiario. (Chase, 1995: 495)

A esto hay que contrastar pensamientos anteriores acerca de ella: “—¡Maldita sea! ¡Al diablo con usted! —Bramó Dain—. ¡Déjeme en paz, peste de mujer!” (1995: 122). Eso que al inicio era una violencia contra ella, al

final es una emoción violenta por ella (Paizis, 1998: 155), que se expresa en la intensidad de sus celos cuando otros hombres la miran y en la vehemencia de su posesividad.

Comenté al inicio de esta sección que *Abandonada a tus caricias* es una novela de transición por el lugar central que ocupa el protagonista masculino. Es él quien sufre una metamorfosis significativa gracias a que "su mujer le conocía mejor de lo que él se conocía a sí mismo. Jessica apreciaba en él unas cualidades que Dain jamás había percibido al mirarse a un espejo" (Chase, 1995: 469). Aunque en términos de jerarquía social y de género, la superioridad de Dain es incuestionable desde el inicio, moral y psicológicamente Jessica es su superior: el equilibrio que se establece al final combina los rasgos positivos de cada uno, que son los "apropiados" para hombres y mujeres en esa época, para proponer que el matrimonio ideal no es sólo una relación amorosa sino un contrato en el que los atributos sociales y de género de Dain, aquéllos valorados en la esfera pública, se combinan con los de ella, que son de la vida privada. El amor es, finalmente, una institución también. La orfandad es común en las novelas. Puede indicar una orfandad ontológica, esto es, un profundo desamparo que sería consecuencia de las condiciones de vida en el primer mundo, adversas e impredecibles, las amenazas a la integridad individual constantes y violentas; también, por ende, se intensifica la asociación del amor con la seguridad que brinda la familia, entendida como espacio en el que la heroína está salvaguardada. Con el héroe se busca fundar una nueva familia, así como se sobreponen a su trauma, dejando así de ser víctimas para convertirse en autoras de su propio éxito. Muchas de ellas tienen una familia elegida compuesta de colegas y amistades, otras eligen profesiones o carreras que las desvían de las expectativas parentales, trayectorias que evidencian un espíritu emprendedor y gerencial con respecto a sus decisiones vitales. La orfandad obliga a las protagonistas a salir adelante por su propia iniciativa, trabajo e inclinación, así como la elección de fundar una familia es entonces elección que es puro futuro.

He comentado ya que las heroínas se desplazan por la escala social por medio del matrimonio, dinámica muy evidente en la novela histórica en la que los títulos nobiliarios son signos claros de estatus y riqueza. Los símbolos de la riqueza y el poder de Dain son su casa ancestral y la libertad

que tiene para desafiar las reglas sociales, como nota la propia Jessica con admiración: “Ella no respondería ante nadie salvo él, y él no respondía ante nadie salvo ante el rey, y eso si estaba de humor” (Chase, 1995: 238). La Inglaterra de la Regencia retratada en este subgénero es un mundo gobernado por la aristocracia en el que la jerarquía social está naturalizada y aceptada por todas las clases. La riqueza es heredada, pero en buena parte de las novelas los héroes trabajan arduamente para asegurarla e incrementarla, mientras que los aristócratas indolentes son ridiculizados o castigados, como sería el caso de Bertie Trent y los personajes secundarios de la novela que traman robar el ícono para venderlo y saldar sus deudas. Esta riqueza aristocrática se expresa en el exceso —carrozas, ropa fina, servidumbre, tierras— y por medio de rasgos caracterológicos y valores supuestamente heredados. Para que esta riqueza sea aceptable por el público lector actual, pasa por un proceso de “disminución” (Paizis, 1998: 106) que se logra cuando ese mundo se nos presenta desde la perspectiva de la heroína, quien además de desearlo lo describe con familiaridad y se mueve en él con soltura y naturalidad. La lealtad de la servidumbre, la masculinidad posesiva y dominante, una feminidad competente en el ámbito doméstico y el manejo de las relaciones sociales, una sociedad jerárquica que desprecia a los nuevos ricos y castiga cualquier intento por alterar su rígida estructura de clase, son algunos de los elementos que se normalizan porque se nos presentan a través de la perspectiva de la heroína y su transición de la soltería a la vida matrimonial. Aunado a esta estrategia, el poder de Dain se mitiga por medio del “síndrome de Rochester”, la disminución del héroe “mental, física o económicamente a una situación de dependencia hacia la heroína” (157). Recordemos que Dain pierde movilidad en un brazo porque está literalmente paralizado por el miedo de perder a Jessica:

> Sí, lo aterrorizaba que ella lo abandonara. Comprendió que sentía lo mismo desde el día en que ella le disparó. Entonces temió haber hecho lo imperdonable, haberla perdido para siempre. Y no había dejado de sentir miedo. Porque la única mujer que se había preocupado hasta entonces por él lo había abandonado... porque era un monstruo al que no se podía amar. (Chase, 1995: 450)

Esta parálisis es también la reacción que tiene ante su hijo, pero gracias a que verbaliza su temor se libera.

Ambos han aceptado el cambio que se anuncia en términos negativos en

el encuentro: si se sugería una ruptura con el pasado en la escena del encuentro con respecto a la cual tanto la heroína como el héroe reaccionan con ambivalencia, en la escena final ha concluido la transformación. El camino recorrido por Jessica termina porque ya no vive un conflicto entre la mente y el cuerpo —como al principio— sino que "mente y cuerpo son uno después del 'despertar'" (Paizis, 1998: 160). Dain está "desencantado" porque mira el mundo como es y no a través del "cristal distorsionante del pasado" y, sin la herencia de su padre, ha dejado de ser víctima para ser sobreviviente, para usar la jerga común en nociones populares del trauma: "Deslizó un brazo por una de las manos de Dain, la que habían dejado paralizada sus propios temores y necesidades, la que habían curado los temores, aún mayores, de un niño" (Chase, 1995: 477). Paizis comenta que el elemento que une las escenas del encuentro y la final es el papel que juega la sociedad en la ecuación. En la primera escena la sociedad es uno de los elementos que aparta a los potenciales amantes; mientras que la naturaleza los acerca, el cuerpo tira para un lado, la mente para otro, la razón entra en conflicto con la pasión y la voluntad batalla para imponerse al dominio del deseo sexual. Al final triunfa el libre albedrío porque los personajes aceptan que están juntos voluntariamente. El lugar relativo de ambos ha cambiado de tal manera que han alcanzado un equilibrio, y los términos del contrato matrimonial que firman ambos por conveniencia al principio han sido sustituidos —o complementados—por otros nuevos; a partir de ello la heroína ha conseguido una asociación entre pares.

7. Posfeminismo en rosa

Es más de lo que piensas que puede ser, se oyó decir a sí misma.
Cambia todo y arregla todo lo que importa. Quizá nunca serás la misma,
y quizá parte de ti siempre tiene miedo de lo que sucederá…
pero él siempre va a estar allí. Lo único que tienes que hacer
es buscarlo, y él estará allí.
J.D. ROBB, *Holiday in Death*[16]

Aunque el elemento central de las novelas rosas es la relación altamente codificada entre un hombre y una mujer, también encontramos en ellas *frases* de ideología acerca de la familia, el individualismo, el comportamiento social, la corporalidad, las identidades de género, la asociación del amor con el consumo, una noción del yo como algo fácilmente adaptable y moldeable a voluntad, el amor que se manifiesta por etapas y se expresa por medio de ciertas conductas, que además es un elemento esencial para la felicidad individual. En fin, reúne un conglomerado de supuestos acerca del sentimiento amoroso y la conducta apropiada para hombres y mujeres que abona significativamente a la imagen del amor romántico en la actualidad.

Al inicio de este libro mencioné que la novela rosa es el género con mayores ventas en los mercados literarios angloparlantes; muchas de las obras llegan a ser *best sellers* millonarios, evidencia de que se trata de una mercancía con una gran resonancia cultural a nivel mundial. Las lectoras encuentran que en las obras se articulan preocupaciones colectivas, valores, fantasías y ansiedades. Esta resonancia indica que, por una parte, reconocen en las novelas algo que les es familiar y convencional con lo cual logran identificarse y, por la otra, se encuentran con algo que quieren decir pero que “no pueden decir” porque aún no está plenamente codificado en la cultura (Illouz, 2014:34). Hemos visto que la novela rosa aborda problemas relacionados con la clase, la sexualidad, las identidades de género, la igualdad, el trabajo, la discriminación, la violencia doméstica y el abuso sexual, la relación apropiada entre lo público y lo privado, y las formas como interactúan todas estas dimensiones en la vida actual, de tal manera

que las lectoras reconocen, comprenden y nombran su experiencia social al tiempo que ésta queda enmarcada y estructurada en una forma comprensible y reconfortante.

Además de establecer un puente entre las trayectorias personales de las lectoras y la experiencia social, el género ofrece lineamientos de comportamiento e interpretación que pueden incorporar a sus vidas (Illouz, 2014: 35), tal y como lo hacen otros géneros populares como la autoayuda y la superación personal. En particular, ofrece un vocabulario, un conjunto de tropos y motivos para representar y comunicar la feminidad, las emociones y las relaciones amorosas deseables para una mujer que encarna la feminidad ejemplar. Por ello podemos considerar que este género literario es sin duda una "tecnología del género" (De Lauretis), porque codifica y esencializa la feminidad deseable al reiterar insistentemente que todas las mujeres estamos unidas por un conjunto compartido de deseos, temores y preocupaciones (Negra, 2009: 12), además de que el amor se considera un factor determinante en nuestras vidas. En este apartado vamos a explorar las representaciones de la feminidad en el subgénero de la novela rosa contemporánea con el propósito de ilustrar sus contradicciones, así como la necesidad de estudiarlas en el contexto de una sociedad en la que las relaciones íntimas se establecen a semejanza de las relaciones entre objetos de consumo y consumidores, en las que el estilo de vida de la clase media blanca estadounidense es planteado como deseable e ideal. Así como en el apartado anterior enfaticé la estructura del género, en éste me centraré en los contenidos de *Bet Me* de Jennifer Crusie (*Una apuesta peligrosa*, 2004), para mostrar cómo la satisfacción del placer —por los zapatos, la comida, el sexo— es permitida a las mujeres porque se plantea como un ejercicio de la libertad empoderante, aunque "en la cultura de consumo actual, la noción de libertad por lo general está relacionada directamente con la habilidad para comprar, la agencia de las personas basada en —y posibilitada por— el consumo de productos y servicios" (Genz y Brabon, 2010: 8).

Es importante, en este sentido, recordar que la novela rosa participa de la industria del amor romántico que no sólo abarca otros géneros populares como la comedia romántica, las telenovelas y las series, los libros de superación personal y *talk shows*, sino también la industria del matrimonio así como la turística y gastronómica, las páginas web y aplicaciones para

encontrar pareja, en fin, estamos expuestas diariamente a la mercantilización de las relaciones de pareja, que ubica el amor romántico en el núcleo mismo de la cultura (Illouz, 2012: 22) y lo vende como elemento central en "la arquitectura del yo" (Mahmood, 2001)[17]. Paradójicamente, a través de la mediósfera y el consumo de bienes simbólicos y materiales, el amor romántico se nos presenta como natural, libre de determinantes económicas y sociales, espontáneo e indispensable para el sentido de valor propio de las mujeres contemporáneas. Si en las novelas rosas anteriores a la década de 1990 había un contraste entre el amor y la pasión, hoy en día esa oposición entre Eros y Agape (Pearce, 2007: 5) ha desaparecido porque son uno y lo mismo, de tal manera que darle la espalda al amor, entonces, "es no sólo trágico, sino anormal" (Kipnis, 2003: 27). En las novelas rosas contemporáneas se reitera la "convicción de que la capacidad para amar es un capital indiscutible, inherente y propio", así que, cuando deja de ser amada una mujer, "queda irremediablemente descapitalizada y en situación de 'quiebra' a causa de un supuesto vaciamiento afectivo" (Coria, 2008: 140); también constituye un fracaso personal que demuestra una incapacidad para elegir apropiadamente, ser flexible y adaptable, establecer y conservar vínculos o, en nuestra cultura dominada por el lenguaje terapéutico, muestra una incapacidad para superar los obstáculos psíquicos que convierten a las mujeres en víctimas de algún trauma (Illouz, 2012: 13).

Evidentemente, el amor romántico tiene una intensa resonancia emocional en lectoras de todo el mundo. ¿De qué tipo de amor se trata? Para empezar, el amor heterosexual ha sido institucionalizado como el fundamento del matrimonio, y en este sentido no existe más allá de la cultura. Roach describe la relación como "la pareja felizmente enamorada, vinculada en pareja (no exclusivamente heterosexual), convertida en una norma casi obligatoria por los medios y la cultura popular" (2016: 4). Se trata de un amor individualizado, porque en Occidente las emociones nos pertenecen, nos singularizan y forman parte de la interioridad; el amor implica la unión de dos individualidades claramente diferenciadas. Propondré que el amor en la novela rosa contemporánea es neoliberal porque registra en la dinámica de las relaciones y en la caracterización de los protagonistas los valores y gustos del consumidor soberano y de una vida de consumo basada en la

noción de libre elección, incluso en la elección de pareja con base en la afinidad personal y la atracción física. He incorporado al análisis tendencias culturales recientes que en el contexto literario encontraron su primera expresión en el género de la *chick lit*, que tuvo su apogeo a finales de la década de 1990 porque la novela rosa contemporánea heredó, aunque adaptó, algunos de los elementos de la *chick lit* y abandonó otros.

Las editoriales con colecciones de *chick lit* han dejado de publicarlas (Downtown Press de Simon & Schuster, Strapless de Kensington, Red Dress Ink de Harlequin), pero al parecer el gusto por ellas no ha declinado (Latham), aunque ahora con frecuencia se clasifican como novela rosa contemporánea. Sin embargo, no debemos confundir este tipo de novela con la novela rosa porque no enfatiza la relación amorosa sino las aventuras de una mujer joven, por lo general en primera persona. Además, la *chick lit* tiene más éxito en Inglaterra que en los Estados Unidos. Las novelas premiadas por la Romance Novelists' Association cumplen con los requisitos formales de la *chick lit*, no de la novela rosa: Under a Cornish Sky (*Bajo el cielo de Cornualles*, de Liz Fenwick), High Tide (*Marea alta*, de Veronica Henry), The Wedding Cake Tree (*El árbol de mi vida*, de Melanie Hudson), It Started at Sunset Cottage (*Comenzó en la cabaña del atardecer*, de Bella Osborne), A Jersey Kiss (*Un beso en Jersey*, de Georgina Troy), por ejemplo, incorporan al menos uno de los elementos que definen el género: "una típica novela *chick lit* presenta una narrativa en primera persona de una mujer de carrera, heterosexual, veinte o treintañera, blanca, de la clase media o media alta, jamás casada, sin hijos, anglo o americana, citadina, con educación universitaria" (Harzewski, 2011: 29). La historia que se narra no gira en torno a una relación amorosa, sino a sus problemas en el empleo (generalmente precario en una industria creativa) y la búsqueda de un esposo que la ayude a ascender socialmente. En la novela rosa la abierta búsqueda de riqueza y estatus social es anatema; en la *chick lit* "la heroína, que es sexualmente destrampada y una cazafortunas, es un tipo de prostituta pícara vuelta segura y aceptable en una era desvergonzadamente materialista" (39). Para ella, los hombres son una "presencia vaga o figura de fondo y el mejor amigo gay es quien funge como el confidente de la heroína" (33). A los hombres se les valora por ser el medio para obtener un estilo de vida y una boda, no son apreciados

individualmente. Sus portadas reflejan este individualismo y una feminidad normativa esencializada, propia de una clase social acomodada relacionada con el consumo, dado que suelen representar no una pareja ni un clásico *clinch* sino los signos del *chick-ness*: lápiz labial, bolsos de mano, cocteles en colores brillantes, zapatos de tacón de aguja y un prevaleciente color rosa. A pesar de ser una novela rosa y no *chick lit*, algunas de las portadas de *Una apuesta peligrosa* de Jennifer Crusie (que ganó el premio RITA en 2005) ejemplifican esta estética:



Fuente: http://jennycrusie.com/novels/bet-me/.

"Aunque la novela rosa no absorbe todos los elementos de la *chick lit* por la centralidad de la relación y no de las tribulaciones obsesivas de una joven insegura, asimila un "individualismo enfático" que "tiende a confundir el interés en sí mismo con la individualidad y eleva el consumo como una estrategia para aquellas insatisfacciones que podrían, alternativamente, entenderse en términos de los males y malestares sociales" (Tasker y Negra, 2007: 2). El consumo no es únicamente una forma de establecer un estilo de vida asociado con una identidad femenina y de clase particular, sino que se trata de una estrategia de "producción del yo" (2) modelada en dos figuras: el consumidor soberano y la mujer posfeminista neoliberal. En la novela rosa contemporánea la sociedad que se define es una de consumo, y el discurso de los personajes emplea una retórica neoliberal. Angela McRobbie indica que 1990 marca un cambio en la sensibilidad posfeminista porque apareció la idea de que el feminismo había sido un éxito en los medios y que, por lo tanto, era cosa del pasado. El feminismo que se cita es liberal, asociado con la igualdad de oportunidades y el progreso de las mujeres o la mejora de su posición en una sociedad esencialmente no alterada ni cuestionada (McRobbie, 2009: 14). Las novelas implícitamente aceptan que el feminismo es innecesario. De hecho, las feministas, cuando las hay, en la *chick lit* pertenecen a una generación anterior y suelen representarse de manera estereotipada y burlona.

Las novelas articulan la superfluidad del feminismo cuando, por ejemplo, comentan el sexismo laboral al que se enfrenta la protagonista al tiempo que lo supera por su propio esfuerzo, siempre, además, cumpliendo con las exigencias de una feminidad no masculinizada. En *Practice Makes Perfect* (*La práctica hace al maestro*), de Julie James, la protagonista rechaza la atención masculina indeseable en un bar declarando que es lesbiana (2009: 116) y la mirada masculina del héroe la coloca como objeto del deseo:

> Payton era guapa. J. D. ya sabía eso. Siempre lo había sabido —que fuera un dolor de cabeza cuando discutía y estuviese siempre a la defensiva, no quería decir que él no fuese capaz de apreciar objetivamente que era preciosa. Normalmente no le gustaban las rubias, pero tenía a su favor ese pelo, a lo Jennifer Aniston, largo, lacio y rubio oscuro. Sus profundos ojos azules mostraban cada emoción (normalmente enojo o desagrado, dependiendo del día, en lo que a él tocaba) y —según acababa de percibir J. D. por primera vez— tenía un grupito de pecas sobre la nariz que —de haberse tratado de otra persona— él describiría como "encantadoras". (James, 2009: 122)

Para asegurar que Payton sea indiscutiblemente femenina, el héroe se siente después atraído por ella:

> había algo en Payton Kendall que impresionaba a casi todo el mundo. Y no es que él se hubiera fijado particularmente en los estrechos cortes de sus faldas, o en sus piernas en esos tacones de ocho centímetros que llevaba al tribunal. Ni tampoco en el hecho de que, esa noche, llevara la camisa desabrochada hasta un punto que permitía echar un vistazo... (James, 2009: 126)

En esta novela, la abogada Payton Kendall se preocupa por su apariencia porque le han dicho que "los jurados —tanto hombres como mujeres— respondían mejor ante las mujeres abogadas que eran atractivas. Y aunque Payton lo encontraba tristemente sexista, lo aceptaba como hecho; y, por lo tanto, tenía la norma general de poner, literalmente, siempre su mejor cara en el trabajo" (James, 2009: 21). Payton reconoce de manera abierta que el despacho de abogados para el que trabaja y en el que compite con el héroe, J. D., es sexista, "las abogadas aún tenían que lidiar con el 'club de viejos amigos'", pero por eso mismo trabaja mucho: al inicio de la novela llega a la oficina antes de las siete de la mañana para trabajar en una demanda por discriminación de género. Además, más adelante comprueba la existencia del techo de cristal cuando queda excluida de un juego de golf de trabajo porque el club no acepta mujeres. Payton hereda de su madre su sensibilidad a la discriminación sexual, una "madre soltera, ex hippie, que era todo lo socialmente radical que se puede ser dentro de los límites de la ley" (85), y que es obvio que pertenece a la década de los años 60, pues le propone a la secretaria de Payton que forme un sindicato, cree que las *barbies* y los cuentos de hadas, así como las películas de Disney, son sexistas: "Lex tenía un motivo para protestar, prácticamente por todo" (144). Y como Payton opta por ser abogada y trabajar en el mundo de las grandes corporaciones, a ojos de su madre "se había vendido" (145):

> No se trataba de que Payton no estuviese de acuerdo con los principios de su madre. Compartía muchos de ellos, sólo que no en el mismo grado. Por ejemplo, estaba del todo en contra de los abrigos de piel. Lo que quería decir que, *personalmente*, no los usaba. No que acudiera al exterior de Gucci, en la avenida Michigan, para lanzarles cubos de pintura roja a los compradores cuando salían. (Oh, sí. Su madre lo habría hecho. Varias veces). (James, 2009: 144)

La novela naturaliza, en tanto tendencia cultural, algunos aspectos del feminismo (Tasker y Negra, 2007: 2), y enfatiza las oportunidades

educativas y profesionales de las mujeres, la libertad de elección con respecto al trabajo, la domesticidad, la maternidad, el empoderamiento físico y sexual, supone la libertad económica de las mujeres y sugiere que pueden optar libremente por salirse del mercado laboral.

Por otro lado, el héroe, que también aspira a ascender a socio en el despacho, abiertamente se queja de las cuotas de género con las que el despacho busca cumplir y argumenta que:

> El terreno de juego no está nivelado… ése es el problema. Puede que tú te sientas tranquilo aceptando eso, pero yo no. Sabes tan bien como yo que, en estos tiempos, si un hombre y una mujer están igualmente calificados para un puesto, es la mujer quien obtiene el trabajo. Ésa es la sociedad liberal y políticamente correcta en la que vivimos. Los hombres tienen que ser doblemente buenos en lo que hacen para seguir siendo competitivos en su empleo. Las mujeres, sólo permanecer en la carrera.
>
> Tyler lo miró con escepticismo.
>
> — ¿En serio crees eso?
>
> —Absolutamente —dijo J. D.—. Por lo menos en el entorno legal. Es un juego de números. Puesto que pocas mujeres *deciden* quedarse en las grandes firmas —enfatizó con rapidez—, cuando una medio decente está en posición de ser ascendida a socia, se convierte en la favorita. Pero, ¿tienen las mismas facilidades los tipos como tú o yo? (James, 2009: 58)

J. D. prosigue, argumentando que se deben tomar las decisiones con base en el mérito, no en el género o la raza, y cuando el amigo con el que está jugando squash señala que la proporción de mujeres es numéricamente muy baja, lo acusa de ser Gloria Steinem (James, 2009: 56). Por supuesto, aunque J. D. describe a Payton despectivamente como una “feminista liberal” (72), con el tiempo reconoce su talento como abogada; curiosamente por ser mujer consigue representar a unos clientes importantes, porque en una demanda de discriminación de género se necesita “una mujer para representar a la empresa. Ganaréis credibilidad instantáneamente si una mujer argumenta que no discrimináis” (112). Al igual que en *Abandonada a tus caricias*, en el transcurso de la novela la heroína debe comprobarle al héroe que no es una “*feminazi*, conduce-Prius, terca, pateatraseros, resentida, que piensa que ser ama de casa es el octavo-pecado-capital” (173). Esta novela describe perfectamente esta sensibilidad posfeminista porque el feminismo “ha alcanzado sus objetivos”; por lo tanto, es redundante seguir insistiendo en el cumplimiento de los derechos políticos y sociales de las mujeres porque “ahora toca a las mujeres

individuales y sus elecciones personales reforzar esos cambios sociales fundamentales" (Genz y Brabon, 2010: 14). Pero además de sugerir que el feminismo está superado, y por ello la caracterización de la madre de Payton es una caricatura, se han apropiado del discurso de la elección y el empoderamiento que ofrece a las mujeres la ilusión de progreso, que lo único que logra es subyugar y oprimirlas aún más y en niveles más inconscientes (Genz y Brabon, 2010: 15). Además de la libertad de elección, del feminismo se recupera la libertad sexual, el derecho a ser económicamente independiente y la posibilidad de que exista la diversidad en las relaciones domésticas, sexuales y de parentesco (McRobbie, 2009: 12).

Uno de los elementos estructurales del género, el obstáculo que deben sortear los amantes para unirse, en la novela rosa contemporánea suele ser interno, psicológico y emocional, y la labor de superarlo recae exclusivamente en el individuo. No se trata simplemente de un impedimento para la unión, sino que constituye un obstáculo para la libertad, la independencia y la autonomía individuales: las protagonistas no pueden ser dueñas de sí mismas sin liberarse del pasado; para que entonces la relación con el compañero de vida sea voluntaria, se basa —en principio — en "la intimidad, la igualdad y la mutualidad" (Kipnis, 2003: 25). Es por esto que el arco narrativo de las protagonistas entreteje una convencional historia amorosa con un proceso de transformación personal que confirma la centralidad de la ideología más significativa individualmente de nuestra época: "la cuestión de cómo organizamos nuestras relaciones personales y emocionales" (Evans, 2003: 19). Esta transformación normalmente se basa en la trama paradigmática, popularizada por la cultura del trauma, de la conversión de una víctima en sobreviviente. La excepcionalidad de los protagonistas es que logran superar los obstáculos y vencer sus traumas, se fortalecen y maduran en el proceso, y en ocasiones eligen su profesión para ayudar a víctimas como lo fueron ellas mismas; no así los malos, que, de ser víctimas se transforman en victimarios, mientras que los protagonistas, de ser víctimas se transforman en sobrevivientes. El relato paradigmático del trauma incluye, como parte de la metamorfosis psicológica, un testimonio de la experiencia traumática que en las novelas es confiada al héroe o heroína como muestra de confianza. Este momento clave en las

historias, cuando la pareja se tiene suficiente confianza como para “confesar” mutuamente sus experiencias traumáticas, adquiere un matiz cuasiespiritual porque al acto de confesar “se le atribuye el poder místico de la transformación espiritual” (Rothe, 2011: 67). Cuando la novela incluye personajes malos —como en la paranormal— o secundarios, su maldad está motivada por alguna enfermedad o trastorno psicológico; su debilidad moral radica en que no han superado su pasado, como mentes traumadas lo reviven una y otra vez. La violencia sexual es tema recurrente en el género del romance de suspenso, así como el maltrato infantil, ya sea como origen del trauma o motivo de la investigación policial. Es común que también se explore la maldad manifestada como prejuicio y fanatismo, sobre todo en el subgénero paranormal, pero su origen siempre se encuentra en una experiencia traumática originaria individual. Asimismo, la violencia doméstica es el comportamiento de un solo hombre excepcional y no producto de un entramado simbólico que perpetúa la desigualdad, por ejemplo; o el deseo de venganza es resultado de la envidia o la avaricia, que son problemas psíquicos individuales y no problemas derivados de la desigualdad económico-social.

Es frecuente que el amor se plantee en términos de riesgo, incluso por la propia crítica literaria: “*El amor erótico y romántico podría ser la cosa más peligrosa que nos hacemos a nosotras mismas*. El romance implica el riesgo y la vulnerabilidad de abrir el propio corazón, así como de permitir a otra persona acceso a tu cuerpo o que acepte una parte de tu cuerpo” (Roach, 2016: 126). Imaginar las relaciones íntimas y amorosas como riesgosas porque se exponen el corazón o la integridad, es una idea central en la novela rosa contemporánea pues está en juego el valor del yo: como explica Eva Illouz, en el lenguaje de la psicología común nuestro valor no se establece a priori ni es previo a la interacción social, sino que requiere de una confirmación constante, además de que será establecido en función de nuestro desempeño en las relaciones. Para acumular valor individual se depende de la interacción con otras personas (Illouz, 2012: 154). Si sumamos a este contexto social el vocabulario del emprendimiento económico en el amor, incluso en la administración de las emociones, empieza a dibujarse una novedosa economía amorosa. Este riesgo para el corazón —el riesgo de la integridad— tiene paralelo en las novelas que

dramatizan el miedo, la persecución, entre las que se encuentran las históricas, paranormales y de suspenso: el miedo es una emoción constante en ellas, de allí que el hogar sea particularmente atractivo como lugar de resguardo. En series de fantasía urbana, como *Kate Daniels* de Ilona Andrews o *Guild Hunter* (*El gremio de los cazadores*), de Nalini Singh, está en riesgo no el corazón individual sino la supervivencia de la humanidad.

Las protagonistas ya no son ingenuas, pasivas, tontas, considerablemente más jóvenes que los héroes, maleables, un estereotipo que entre la comunidad lectora es conocido como "Demasiado tonta para vivir" (*Too Stupid to Live*).[18] Las heroínas con este perfil, aunque todavía existentes, han sido sustituidas por heroínas más independientes y seguras de sí mismas, con un estatus profesional comparable al del héroe, con el resultado de que, según Paizis, en términos narrativos el equilibrio de poder entre los protagonistas ha cambiado porque la heroína ejerce el libre albedrío para elegir pareja en vez de "ser elegida" como antes (1998: 32). Esta nueva heroína treintañera responde a la necesidad que las consumidoras tienen de identificarse con los personajes, dinámica que las autoras mismas reconocen. Como nos dice una lectora acerca de la protagonista de *Una apuesta peligrosa*, de Jennifer Crusie, por ejemplo, "pocas veces vemos a alguien tan imperfecta físicamente pero que no es tonta ni ingenua; nos podemos identificar con ella de muchas formas por medio de sus defectos, sin que sean necesariamente los mismos".[19]

Varios subgéneros de la novela rosa de publicación reciente hacen el trabajo de la fantasía, que impone "una sensación de coherencia afectiva a aquello que es incoherente y contradictorio en el sujeto; proporciona una sensación de continuidad confiable" (Berlant, 2012: 75). Siguiendo con el argumento de Lauren Berlant, la estructura del discurso amoroso popular "constantemente expresa el deseo de que el amor simplifique la vida" (89). No sólo se anhela y presume la transparencia del otro, sino que se reparan las rupturas psíquicas y se integran el cuerpo y la mente (Goris, 2012), se mitigan el miedo y la ansiedad comunes en la vida cotidiana en la sociedad de riesgo, por medio de la afirmación del contrato social del matrimonio y la promesa de felicidad del "felices para siempre". Como anuncia una protagonista en una novela del subgénero de la fantasía urbana: "El matrimonio, y especialmente la ceremonia que lo anuncia, la boda... Es así

que le decimos al mundo: ‘Estos dos son ahora una familia, y con esta unión nuestras familias también se unen’” (Wilks, 2010: 653). Uno de los temores que se disipa con esta resolución es el de la soledad de la soltería, el aislamiento emocional y la muerte social, que en las novelas son resultado de un desequilibrio entre la vida laboral pública de la protagonista y la vida personal, afectiva: “Aunque le encantaba la euforia y disfrutaba la vida nocturna de la ciudad, en una parte secreta de sí misma había empezado a anhelar lo que ellas [sus amigas] tenían: una familia, una sensación de arraigo, la certeza de pertenecer con alguien. Si había algo que odiaba más que el aburrimiento era la soledad” (Clare: 2015: 30). La actual codificación de la relación heterosexual ideal, así como las dinámicas de la vida íntima, doméstica y familiar, inciden en la forma en la que se representa la soltería, que en algunas de las novelas aparece como una opción deseable. La soltería es presentada como liberadora y simultáneamente opresiva, porque las protagonistas gozan de las ventajas de la soltería, como la privacidad y el disfrute de la vida cosmopolita, pero están descritas como casadas con su trabajo y solitarias. Para no parecer totalmente antisociales, suelen tener a la mano una pseudofamilia compuesta por amigos y amigas también profesionistas o empresarios en las industrias creativas, que por un lado las cuidan, pero que por el otro también las vigilan y procuran que no se desvíen de la norma. Lahad sugiere que la soltería se construye como una “subjetividad parcial e incompleta” (2012: 242) más que como una opción de vida más radical y de largo aliento.

El amor es riesgoso actualmente porque elegir un objeto amoroso equivocado implica poner en riesgo el valor propio. Conseguir el verdadero amor, explica Roach, implica un proceso de aprendizaje y un arduo trabajo para que el vínculo (*bondage*) del amor, entendido como la práctica de la libertad, no sea malo, opresivo y basado en la dominación. El vínculo bueno es el del “verdadero amor” en el que se “se cultiva el crecimiento del amante así como el propio” (2016: 127). Roach incluso propone una fórmula para expresar este cálculo afectivo: “amor romántico = la práctica de la libertad = buen *bondage* ≠ *bondage* malo” (2016: 128).

Según Roach, en la novela rosa el “verdadero amor” es simultáneamente vinculante y liberador, “liberador porque es vinculante” (2016: 128), una

paradoja engañosa porque apunta hacia cuestiones relacionadas con el empoderamiento y el autoengaño. Por una parte, debe evitarse activa y conscientemente el vínculo malo, y por la otra debe cultivarse el bueno: “amar significa renunciar a todos los demás, aferrarse al único y verdadero amor, casarse, sentar cabeza, rechazar cualquier otra posibilidad de amor romántico o erótico en un vínculo de pareja monógamo que durará hasta la muerte” (2016: 128). Es útil reflexionar sobre esta interpretación en el contexto amplio del posfeminismo como tendencia cultural porque uno de los rasgos característicos de la feminidad neoliberal es que libremente se puede elegir la propia sumisión. El posfeminismo interpreta el feminismo y su insistencia en el derecho de las mujeres a la autonomía y la independencia como la capacidad de tomar decisiones con respecto a todos los aspectos de sus vidas, como si las condiciones socioeconómicas no limitaran las opciones disponibles. Aunque el tema de la elección sigue siendo un asunto importante para el feminismo, en el contexto del neoliberalismo se complica porque

> en su centro tiene un sujeto femenino altamente individuado, quien, ya que comprende que existen las desigualdades entre hombres y mujeres, es interpretada como feminista, pero responde a estas desigualdades asumiendo plena responsabilidad por la búsqueda de sus propias ambiciones y la creación de una vida significativa por medio de la autotransformación personal. (Budgeon, 2015: 313)

Es obvio que los subgéneros BDSM[20] y erótico exploran la relación sadomasoquista de manera abierta, pero la dinámica de las relaciones en la novela rosa describe metafóricamente este juego de poder o emplea un vocabulario asociado al “tira y afloja” (Illouz, 2014: 90) entre los protagonistas. Cuando tenemos parejas interespecie (humana con hombre lobo, por ejemplo) o intraespecie (ambos vampiros), se reitera un tropo común respecto de la naturaleza del lazo entre ellos: suele ser psíquico, emocional, físico, sexual, percibido como natural, destinado e inevitable, así como inquebrantable; deja de haber una psiquis individual, un espacio íntimo personal y una interioridad infranqueable porque los amantes adquieren una capacidad telepática para comunicarse sin hablar: en el caso de Wilks la separación física los debilita, en el caso de Patricia Briggs están entrelazados todos los animales de la jauría, y entre vampiros la pareja principal tiene una conexión mental, como en la serie de Chloe Neill *Chicagoland*. Se trata de una comunión que en las novelas resuelve la

tensión entre el deseo de autonomía de las protagonistas y su intenso deseo del otro:

> —Tú y yo estamos destinados el uno al otro.
>
> No había suficiente aire para respirar. A pesar de todo, Lily intentó reírse.
>
> — ¿Qué es eso? ¿Una frase lupus para ligar?
>
> —Significa que somos compañeros, pareja, destinados el uno al otro por la mano de la Dama. Unidos para toda la vida. Romper el vínculo significa la muerte.
>
> —Eso es una locura. Una absoluta locura. —Tenía que moverse. No podía dejar de mirar a Rule—. No pretenderás que crea eso.
>
> —Es muy fácil de demostrar. Si ahora mismo me acercara a ti, si te tocara con la mano, serías mía. A pesar de todo lo que podrías perder, serías incapaz de rechazarme. Tu necesidad es demasiado fuerte.
>
> —Eso… eso… —Lily consiguió dejar de mirar a Rule y pudo volver a mover los pies. Se puso a caminar de nuevo—. Has pasado de ser arrogante a desagradable.
>
> —No puedes calmarte. Algo te está devorando desde dentro. Puedo oler tu excitación cada vez que pasas a mi lado.
>
> Lily se puso pálida, luego se sonrojó.
>
> —Entonces respira por la boca, maldita sea. Eso es… un atentado contra mi intimidad. No tienes derecho…
>
> —No puedo evitarlo. No más que tú. Ser elegido significa perder ciertas oportunidades. Pero se abren otras posibilidades, algunas dulces, otras terribles. Ser elegido ocurre muy pocas veces —estaba siendo amargo, no seductor—. No quieres creer, pero tienes que hacerlo.
>
> —Pero no creo. No adoro a tu Dama, y no creo que estés enamorado de mí.
>
> —Eso no importa. El vínculo primario es entre nuestros cuerpos, no entre nuestras mentes o nuestros corazones. Aunque me gustas mucho, Lily —dijo con una sonrisa tan triste como arrebatadora—, también te admiro y te respeto. Desde ahí podemos empezar a construir algo. Y queda mucho trabajo.
>
> Lily no podía decirle esas cosas a él. No porque no las sintiera, sino porque no se atrevía. (Wilks, 2004: 279)

Más adelante nos enteramos de que la distancia los marea, evidencia de la intensidad del vínculo:

> —Ya veremos —Dios, estaba nerviosa de nuevo. En cuanto dejaba de tocar a Rule, volvía a sentirse inquieta—. ¿Hasta dónde podemos alejarnos el uno del otro sin que nos ocurra nada?
>
> —Depende, pero… pero no mucho —admitió—. La atracción no será siempre tan fuerte. A veces, una pareja elegida puede separarse varios kilómetros durante un tiempo. No es cómodo, pero llega a ser posible para algunos. El apareamiento habrá estrechado nuestro vínculo, así que tendremos que permanecer muy cerca el uno del otro durante unas semanas. Después de eso…
>
> —Espera un minuto. No dijiste nada de que el sexo estrecharía el vínculo —Lily empezaba a sentir pánico—. ¿Quieres decir que ahora va a ser peor?

—Lo será, durante un tiempo. Lily, no teníamos elección. Somos libres de elegir cómo queremos enfrentarnos a nuestra unión. Pero no somos libres de rechazarla. (Wilks, 2004: 316)

Al parecer, a mayor libertad de elección se opone una más intensa compulsión de la naturaleza y el destino. Pero el concepto de "destino" recurrente en el género puede interpretarse como un anhelo por el orden de cara a una realidad aparentemente azarosa, así como un deseo generalizado por evadir las ambigüedades relacionadas con la identidad y la intimidad (Negra, 2009: 7), porque de antemano está garantizado el éxito de la relación. Se ha escrito mucho acerca de la perspectiva masculina, y la interpretación suele ser que es benéfica. No obstante, en mi opinión tiene el efecto de reafirmar a las mujeres como el lugar del objeto del deseo masculino, incluso en situaciones en las que ella es un sujeto sexual. El mito de la media naranja, por ejemplo, muy claramente remite a la "búsqueda de la pérdida" (Coria, 2008: 70). Sugiere que ambas mitades son idénticas y que se completan mutuamente. Aunque convencionalmente son las mujeres quienes buscan un amor que las complete, en muchas de las novelas rosas este deseo se describe como mutuo. En el subgénero paranormal, por ejemplo, la fusión con el otro se sugiere desde el primer momento: el tropo del amor a primera vista, nos dice Berlant, expresa el deseo de la transparencia del otro: nos dice "cuando te vi, fue como si hubiera vivido toda mi vida en un momento; entonces conocí mi destino" (2012: 90).

Una defensora del género argumenta que más que sugerir que una mujer necesita un hombre o que los sexos están en guerra, las novelas "demuestran una y otra vez que la verdadera felicidad ocurre cuando dos personas encuentran y dan prioridad al amor" (Rodale, 2015: 13). Pero el amor no es ahistórico y de hecho está ahora profundamente imbricado en las economías de mercado. Simbólicamente, en tanto promesa de eterna felicidad, en la novela rosa contemporánea es la culminación —y la recompensa— de la búsqueda de una "feminidad exitosa" (Budgeon, 2011: 284), una feminidad posfeminista específicamente. Aunque suele ser el género de la *chick lit* el que se identifica comúnmente con la feminidad posfeminista, me parece que varios subgéneros de la novela rosa participan de esta tendencia cultural que, lejos de ser un nuevo tipo de feminismo, es una sensibilidad que transforma los objetivos, las demandas y los logros del

feminismo en triunfos individuales, resultado de una serie de decisiones acertadas tomadas libremente en un mercado de identidades y estilos (Gill y Herdieckerhoff, 2006: 74). Las novelas tienen, en su centro, un sujeto femenino altamente individualizado que se siente libre para competir en un mercado meritocrático e igualitario, que elige un tipo de feminidad normativa asociada con el gusto por la ropa y los placeres de un estilo de vida cosmopolita urbano (Harzewski, 2011: 128), sexualmente asertivo, económicamente independiente; anhela tener una pareja aunque disfruta su soltería rodeado de una "familia urbana elegida y poco convencional de amistades" (Genz, 2010: 88), cumple con las nociones de belleza deseable vigentes sin esforzarse. El final feliz resuelve la tensión entre "los principios del feminismo neoliberal —la autonomía, la libertad de elección y el control— y el deseo por la convencionalidad, la seguridad y la rutina" (Harzewski, 2011: 143), reafirmando el poder y la inevitabilidad del amor, y el trueque necesario para obtenerlo: se ceden la autonomía y la independencia. Aunque la cultura posfeminista

> celebra la agencia femenina y el poder de compra de las mujeres; también introduce cruda y ansiosamente las posibles consecuencias de la independencia femenina: el aislamiento emocional (una preocupación que fácilmente ignora los asuntos relacionados con la inestabilidad económica de las mujeres), y la pérdida de poder de los hombres (de nuevo, una formulación basada en el supuesto bastante tenue de que anteriormente todos los hombres ocupaban posiciones de poder social y económico elevados). (Tasker y Negra, 2007: 4)

La trayectoria de las protagonistas representa un proceso de intensa individualización (véase Beck y Beck-Gernsheim, 2003) neoliberal que, por una parte, recupera del feminismo la noción del derecho a la libertad de elección y a la autonomía mientras que, por la otra, introduce la idea de que una feminidad esencializada blinda a las mujeres contra la "muerte social" (Tasker y Negra, 2007: 8) que tanto temen y que sería consecuencia de las malas decisiones que producen una feminidad equivocada, quizá incluso una feminidad abiertamente feminista: esto es, el posfeminismo "adopta el lenguaje de la elección del feminismo y el empoderamiento, y vende a las mujeres la ilusión del progreso que termina por subyugarlas y oprimirlas aún más y en niveles más inconscientes" (Genz, 2010: 15). La libertad de elección aparece en las novelas no como un derecho colectivo en el contexto de una política emancipadora, sino como la libertad para elegir

propia de una sociedad de consumo en la que predomina la ilusión de que irrestrictamente se pueden seleccionar un estilo de vida, un tipo de corporalidad, un tipo de sexualidad, una profesión, una pareja, una familia. Las extensas descripciones de los espacios en las novelas muestran precisamente esto, dado que son reflejo de la persona. En este contexto, el empoderamiento significa que las mujeres pueden hacer lo que les plazca porque ya existen las condiciones estructurales por las que luchó el feminismo. De acuerdo con esta formulación optimista,

> las mujeres eligen la vida que desean y habitan un mundo centrado en lo que Elspeth Probyn denomina la *choiceoisie*, que imagina todas las decisiones de vida importantes como opciones individuales más que como necesidades culturalmente determinadas o dirigidas. Esta versión posfeminista del sueño americano (que celebra el individualismo) está disponible para quienes trabajan arduamente. Estar empoderada se vuelve sinónimo de "sacarse partido" y "complacerse a sí misma" y, de esta forma, el programa colectivo del feminismo de la segunda ola de lucha por la igualdad de oportunidades se transforma en actos atomizados y asuntos de elección personal. (Genz, 2010: 37)

En palabras de Imelda Whehelan, "La mejor forma de empoderamiento es el éxito individual" (2004: 8).

Para que esta capacidad de elección pueda ser leída como un acto de liberación y evidencia de autonomía, las novelas universalizan la situación de unas cuantas mujeres privilegiadas e invisibilizan los discursos que regulan y las prácticas que normalizan algunos rasgos y comportamientos sobre otros, marcados como deseables. La pasividad y la dependencia de las protagonistas de antaño han dejado de ser cualidades positivas para ser sustituidas por comportamientos y actitudes asociadas con el estatus del sujeto capaz de elegir, capaz de aceptar hasta su propia subordinación incluso, paradoja que en las novelas se expresa en la tensión entre "exigencias contradictorias de ser independientes y fuertes al tiempo que retienen su feminidad" (Ferriss y Young, 2006: 9). Por ejemplo, se valora el éxito femenino en empleos tradicionalmente masculinos, así como se celebran las técnicas disciplinarias que permiten que las mujeres conserven una apariencia y actitud juveniles, o las novelas suponen la plena libertad económica de las mujeres al tiempo que enuncian la posibilidad de que puedan optar por retirarse del mundo público del trabajo (Tasker y Negra, 2007: 2). La paradoja la articulan en la novela de James:

> Lo quieren todo: una carrera, martinis de manzana, independencia económica, zapatos

> estupendos; pero, al mismo tiempo —y nunca lo admitirán—, les fascinan los hombres a la antigua usanza, dominantes y controladores. Ésa es la esencia del complejo de Darcy. Puede que sea un imbécil, pero es el imbécil que consigue a la chica al final. (2009: 356).

Marjorie Jolles ha demostrado que incluso una feminidad que aparentemente desafía las normas y reglas, está de hecho en conformidad con las demandas del "individualismo enfático" neoliberal, que exigen que las mujeres dependan de sí mismas y resuelvan la discriminación y la desigualdad socioeconómica de manera individual. De esta manera, la cultura del yo neoliberal requiere que las mujeres sean expresivas y gerenciales, entregadas a la innovación de sí mismas y a la autodisciplina necesaria para crear un yo novedoso pero legible (2012: 45). En este contexto, el buen ejercicio de la autoconfianza, la autoconfirmación, la autoinvención y la autorregulación supone seguir y romper reglas simultáneamente, así que cualquier indicio de inercia o quietud es castigado. Este imperativo a la constante transformación y adaptación se expresa de diversas maneras. En las novelas paranormales, por ejemplo, las protagonistas se reinventan como seres híbridos (vampiros o mujeres lobo); en las novelas que celebran el retraimiento del mundo laboral urbano se reinventan como amas de casa *chic* (Negra, 2009: 8) redomesticadas, como las protagonistas de *Just Breathe* (*Sólo respira*), de Susan Wiggs; *Searching for Beautiful* (*Buscando la belleza*), de Jennifer Probst; o *One in a Million* (*Uno en un millón*), de Jill Shavis; sus autoras son todas escritoras de *best-sellers* en los que una joven que trabaja para sí misma o es profesionista regresa a su pueblo natal y se reincorpora plenamente a la vida social provinciana organizada alrededor de vínculos familiares, estabilidad y continuidad. Estas novelas describen una "epifanía en la que las mujeres profesionales se dan cuenta de que el yo que han cultivado por medio de la educación y la profesionalización de algún modo será deficiente a menos que logren reconstruir una base familiar" (Negra, 2009: 21). En la coyuntura entre el neoliberalismo y el posfeminismo, las protagonistas encarnan los rasgos masculinistas del espíritu del capitalismo neoliberal en la narrativa del individuo libre, sin trabas, automodelado pero también femenino, aunque se trate de mujeres profesionistas (médicas o abogadas) o empresarias que ofrecen algún servicio (fotógrafas, planificadoras de boda, novelistas), o miembros de las fuerzas de seguridad estadounidenses (policías, bomberos, militares).

Empecé señalando que el género de la novela rosa es muy exitoso porque logra combinar la innovación con la familiaridad. Éste es un rasgo también de la feminidad ideal del posfeminismo que es “inherentemente contradictoria” (Tasker y Negra, 2007: 8) porque representa las tensiones y ambigüedades de la “feminidad exitosa” (Budgeon, 2015; McRobbie, 2015) que, por una parte, reconoce el éxito del feminismo mientras que, por la otra, sugiere que ha sido superado. Las heroínas deben sortear las ambivalencias de la vida actual con estrategias altamente individualizadas que no necesariamente representan una ventaja para las mujeres en su conjunto ni resultan en la expansión de su capacidad para ejercer la autonomía. En la novela rosa, por ejemplo, la posible contradicción entre la independencia y las exigencias de una relación romántica queda suspendida o desplazada porque se funden dos formas de relación que otrora han sido opuestas: el tipo de amor que es una fuerza intensa que todo lo consume y el otro, que es resultado de una ardua labor de equipo (Illouz, 2009: 256). La pareja central se transforma en un equipo de iguales, como en la serie *In Death* de J. D. Robb o las parejas de Julie James: en *Practice Makes Perfect*, Payton y J. D. renuncian al despacho de abogados para establecer uno propio en calidad de socios. Las novelas seriadas exploran la coexistencia de estas dos formas de amor romántico más allá del momento del compromiso o el matrimonio. Aunque no debe concluirse por esto que desparezca la “convicción de que la vida de las mujeres está motivada por necesidades y deseos muy distintos de las masculinos”, además de que no es muy claro si esta diferencia es consecuencia de un imperativo biológico o de los roles sociales diferenciados tajantemente (Whelehan, 2004: 6), queda claro que la pareja perfecta combina la feminidad exitosa con una masculinidad “alfa” o hipermasculina, porque se complementan.

La lógica de las novelas es que “la hembra de cualquier especie se sentirá más atraída por el hombre más fuerte de la especie, o el alfa” (McAleer, 1999: 150). Cualquier “guerra de los opuestos” que podría motivar el conflicto inicial se esfuma cuando cada personaje finalmente llega a ocupar el lugar que le corresponde, si no en términos de los roles de género convencionales (la domesticidad para las mujeres, el éxito público para los hombres, como en *Abandonada a tus caricias*), sí en cuanto al triunfo de la “demisexualidad obligatoria”, que Jodi McAlister (2014) define como la

idea de que el sexo y el amor deben estar inextricablemente vinculados para ser verdaderos. Los héroes, hoy en día todos alfa con una historia de "sexualidad serial" —una sexualidad en la que las experiencias sexuales se acumulan, práctica que confirma su virilidad (Illouz, 2014: 56)—, por amor a la heroína se convierten en demisexuales; ellas lo son por naturaleza. Esta configuración del deseo confirma la naturalidad de la heterosexualidad obligatoria que sería, como la demisexualidad, innata, porque "así como triunfa el verdadero amor entre el héroe y la heroína, triunfa también la perspectiva de la heroína acerca de la relación entre el sexo y el amor" (McAlister, 2014: 304). Las mujeres necesitan un vínculo "emocional" para que el sexo sea placentero, los hombres no, de tal manera que la transformación del héroe supone una aceptación del "reino femenino de los sentimientos" (Illouz, 2014: 61); así, según la lectura de Roach, en lugar de entenderse como un debilitamiento de la potencia masculina, el héroe social y culturalmente dominante, físicamente imponente y poderoso, guapo o al menos atractivo, capaz de ser violento, rico y exitoso, seguro de sí mismo y arrogante, paradójicamente se fortalece por medio de su entrega a una mujer porque se confirma su sentido de responsabilidad y deber para con sus dependientes. Él sigue siendo "dueño de su dominio" (Roach, 2016: 137) y es tan despiadado en su cortejo de la heroína como lo es en otros aspectos de su vida.

Sostener una narrativa coherente de empoderamiento que incorpore la autonomía, la individualidad y la elección personal como rasgos de una feminidad exitosa, requiere la negación de los efectos que tienen las influencias externas que inciden en la realización del éxito individual (Budgeon en Gill y Herdieckerhoff, 2006: 285); de allí que hoy día los principales obstáculos a la relación sean psicológicos y que en ningún momento se sugiera que existen impedimentos estructurales (económicos, sociales) a la realización personal y el éxito laboral. La novela rosa propone que los ideales y deseos de todas las mujeres son aquellos que de hecho pertenecen a una clase social específica, un gesto democratizador que pone al alcance de todas un estilo de vida particular; las heroínas pertenecen a cierta comunidad o clase social que da forma a sus deseos y maneras de comprender el mundo, así que la novela rosa comunica esta visión concreta del mundo. Todos los detalles que al parecer son insignificantes comunican

un estatus y un gusto: los zapatos, los alimentos, la decoración de casa y oficina, la ropa, el tipo de educación recibida, la ocupación y las ambiciones configuran un estilo de vida particular. El ocultamiento de las influencias externas en la formación individual conlleva un desconocimiento de las causas de la desventaja social que explicarían la desigualdad, de tal manera que el fracaso o éxito de las protagonistas reside en su habilidad para implementar buenas o malas elecciones. El feminismo de la elección se ha transformado en un imperativo subjetivo: "la vida, la muerte, el género, la corporeidad, la identidad, la religión, el matrimonio, el parentesco, los vínculos sociales, todo ello se está volviendo objeto de la decisión... todo debe decidirse" (Beck y Beck-Gernsheim, 2003: 44). No debe sorprender, entonces, que el género articule un deseo de una vida sin complicaciones, un deseo de "obliterar el descontrol del inconsciente, confirmar la futuridad del yo conocido y disolver los enigmas que marcan a los amantes" (Berlant, 2012: 95). En palabras de Roach, el final promete para la heroína una vida "integrada, segura, amada, sexualmente satisfecha, respetada, en control de sus elecciones y *feliz*" (Roach, 2016: 166). Ante la "tiranía de las posibilidades" (Beck y Beck-Gernsheim, 2003: 46) con que se enfrentan las protagonistas, el amor lo simplifica todo.

Existen muchas definiciones del posfeminismo, aquéllas que lo entienden como una tendencia académica, otras que lo identifican como una nueva ola del feminismo y una tercera que lo estudia principalmente como fenómeno mediático. Aquí lo trabajaré como una sensibilidad que se sostiene en una retórica y configuración de género neoliberal (Gill y Herdieckerhoff, 2006: 3), esto es, un conjunto desarticulado de estrategias y tecnologías de subjetivación apropiadas para un momento histórico determinado en el que se valoran la independencia y la libertad individuales tan preciadas para el feminismo pero que sirven a los intereses y las dinámicas del capitalismo tardío. Éste es el argumento de Angela McRobbie, quien sostiene que el posfeminismo remite al feminismo como algo del pasado para sugerir que se ha conquistado la igualdad e instalar un repertorio vasto de nuevos significados que sugieren que ya no es necesario. Aunque McRobbie remite a *Bridget Jones* como ejemplo de este fenómeno, la novela rosa contemporánea también se rige con esta lógica: a pesar del feminismo, las protagonistas desean el romance, encontrar una pareja adecuada, casarse y

tener hijos, son apropiadamente femeninas, empeñadas en conseguir la realización personal que incluye una feminidad esencializada. El feminismo aparece como redundante porque, por medio de los tropos de la libertad y la elección, estas novelas sugieren que ellas eligen ser objetos sexuales, dejar sus profesiones, ocuparse obsesivamente de su apariencia e imagen corporal. El posfeminismo, nos explica Diane Negra,

> conlleva una agresiva (re) codificación de los tipos femeninos. En guiños que frecuentemente venden la "libertad" de la corrección política, la cultura posfeminista revive las "verdades" acerca de la feminidad que circulaban en épocas anteriores: las mujeres son las perras, cazafortunas, "rubias estúpidas", solteronas, arpías y golfas. El giro posfeminista aquí es que las mujeres deben aplicar estas caracterizaciones a las otras, y en ocasiones a sí mismas, en una demostración de su "libertad" política y retórica. (Negra, 2009: 10)

Aunque sin duda las protagonistas están liberadas de las identidades de género más convencionales, esta libertad se vive con ansiedad e incertidumbre, es un lastre debido a la tiranía de las posibilidades y el mandato de vivir una vida independiente (Beck y Beck-Gernsheim, 2003: 54).

Esta sensibilidad se plasma en la cultura popular como el protagonismo de un tipo particular de feminidad empoderada que carece de contenido político y colectivo, pero valioso en términos de la biografía personal: nos encontramos con personajes que triunfan y son recompensadas porque sus trayectorias ejemplifican la actividad y el trabajo de elaborar una biografía de tipo "hágalo usted mismo", en palabras de Beck. Ante el debilitamiento de formas sociales anteriormente existentes y sólidas —por ejemplo, la creciente fragilidad de las categorías de clase y estatus social, los roles de género, la familia—, así como los marcos de referencia y pautas con los que los individuos orientan sus vidas y les dan sentido, ahora las personas deben "planificarse, entenderse, concebirse y actuar como individuos, o, en caso de 'fracasar', yacer como individuos en la cama que se han hecho para sí mismos" (Beck y Beck-Gernsheim, 2003:41). McRobbie retoma esta noción de individualización obligatoria para argumentar que las jóvenes ahora, liberadas de estructuras sociales e institucionales convencionales, están obligadas a inventar sus propias coordenadas internamente y de manera individual, de tal manera que las prácticas de autovigilancia (el diario, el plan de vida, la trayectoria profesional) reemplazan la

dependencia en formas conocidas y trayectorias consolidadas. Las novelas rosas, como las guías de autoayuda y superación personal, ofrecen los medios culturales por medio de los cuales opera la individualización como proceso social y subjetivante. La lógica detrás de esta transformación es que se desvanece el poder de la estructura para ser reemplazado por un aumento en la capacidad de agencia del yo: para “no fracasar, los individuos deben ser capaces de planificar a largo plazo, de adaptarse al cambio, de organizarse, improvisar, fijarse metas, reconocer los obstáculos, aceptar las derrotas e intentar nuevas salidas. Necesitan iniciativa, tenacidad, flexibilidad y paciencia ante los fracasos” (Beck y Beck-Gernsheim, 2003: 42).

En esta configuración subjetiva, los individuos deben elegir el tipo de vida que desean vivir; las mujeres deben tener un plan y, para ello, deben volverse más autorreflexivas con respecto a todos los aspectos, desde la elección del futuro esposo hasta la responsabilidad de sus carreras laborales, su elección de platillos de un menú o la selección de amigos. Los dilemas descritos por Beck se encuentran en la novela rosa: la elección es, en una cultura orientada a la consecución del estilo de vida, “una modalidad del constreñimiento” (McRobbie, 2015: 19). Las protagonistas están obligadas a ser el tipo de sujeto que puede tomar las decisiones mejores acerca de prácticamente todos los aspectos de sus vidas. Las mujeres ahora aspiran a conseguir una feminidad exitosa por medio de un proceso permanente de trabajo sobre sí mismas, que requiere de una constante autovigilancia mediada por la mirada de otros. De allí que muchas de ellas estén rodeadas de un grupo de apoyo que también cumple la función de vigilar que no se conviertan en una de “tantas mujeres solteras que tienen gatos” (Crusie, *Bet Me*, *Una apuesta peligrosa*).



Fuente: http://jennycrusie.com/novels/bet-me/

Esta novela de Crusie inicia con el encuentro entre Minerva Dobbs (Min) y Calvin Morrisey (Cal), en un bar con tema de casino llamado, significativamente, *The Long Shot*. David, quien se convertirá en el antihéroe, está terminando la relación con Minerva porque ella no ha tenido sexo con él. Cal, acompañado de sus dos amigos y socios, es acosado por su ex novia —Cynthie—, quien lo ha ahuyentado porque quiere casarse con él, pero Cal es uno de esos hombres sumamente atractivos que teme el compromiso. En el bar, David, por despecho, le apuesta a Cal, quien tiene reputación de ser irresistible, que no logrará tener sexo con Min en menos de un mes, y aunque Cal rechaza los términos de la apuesta, entiende en cambio que lo único que debe hacer es conseguir que ella salga del bar con él esa noche. Esto lo acepta, estableciendo así un malentendido porque tanto David como Min —que ha escuchado el juego pero no la negativa de Cal— se queda con la impresión de que apostaron acerca de su seducción. A lo largo de la novela tanto Cynthie como David intentan interponerse entre Cal y Min; la primera porque es psicóloga especialista en relaciones de pareja y necesita atrapar a Cal para publicar su libro con la autoridad que le daría ser

esposa de un hombre perfecto, y David porque no quiere perder contra Cal, un hombre al que ve como rival y competencia. El contraste entre esta pareja secundaria y la principal es fundamental dado que buscan a Cal o a Min por motivos egoístas: David porque no quiere perder y Cynthie, descrita como perfecta físicamente, porque Cal es un complemento ideal para la imagen que tiene de sí misma.

El ideal de amor romántico que la novela propone se distingue de otros tipos de vínculo representados por otras parejas y puntos de vista. Cynthie cree que el amor puede planificarse porque se desarrolla por medio de una serie de pasos predecibles y por lo tanto provocados a voluntad; en contraste, la amiga de Min, Bonnie, cree en el "cuento de hadas" y a lo largo de la novela hay referencias intertextuales a la Cenicienta y a ese género. Su hermana Diana, quien se va a casar a los pocos días de que inicia la novela, hace lo que se espera de una mujer joven y guapa y parece soñar con la boda ideal más que con la relación misma. Los papás de Min y de Cal tienen matrimonios petrificados porque se preocupan más por el estatus social que por la felicidad de sus hijos, y para describir a las madres se usan palabras como "dragón y "bruja". La madre de Min, como su casa, "no desentonaba: ambas eran un producto de diseñador y no tenían ninguna calidez. La casa, al menos, tenía algún color, pero la madre era pequeña, delgada, morena, vestía de negro e iba acicalada a más no poder, justo lo contrario de Min". La madre de Cal es descrita como fría, "deslumbrante y costosamente bella" (Crusie, 2004: 411). Los únicos que se resisten a estar juntos son Min y Cal, cuyos encuentros son siempre una batalla verbal que claramente establece que son opuestos, aunque finalmente son los únicos que consiguen la felicidad, confirmando la dinámica arriba descrita entre la mente y el cuerpo. Estos diversos modelos de relación que Min y Cal tienen delante son rechazados finalmente porque optan por establecer una relación en sus propios términos y emanciparse de la familia, escribiendo así su propio relato amoroso.

Min tiene dos amigas íntimas que fungen como su familia, y una relación tensa con su madre, quien durante toda la novela la regaña y critica porque Min no hace lo necesario para adelgazar. El único personaje que la llama "gorda" es su madre e insiste en que adelgace porque "quiero verte feliz y segura, casada con un buen hombre, y eso no sucederá si no pierdes peso"

(Crusie: 2004: 534). La familia de Cal, que pertenece a una élite, lo critica porque en vez de trabajar para el despacho familiar ha decidido crear su propia empresa. Ambos se apoyan el uno en el otro para independizarse emocionalmente de sus familias porque logran modificar la perspectiva que tienen de sí mismos por mediación del otro. Ferriss y Young comentan que la *chick lit* trata del personaje femenino que busca seguridad y autoestima (2006: 5), rasgo que la novela confirma. Min explica que quiere estar con Cal porque “es muy divertido y me hace sentir de maravilla. Cuando estoy con él no me siento gorda” (Crusie, 2004: 486).

Minerva es actuaria, “se pasa el día calculando cómo minimizar riesgos” y es descrita por otros personajes como segura, sensata, confiable, una mujer que no toma riesgos ni hace apuestas mientras que a Cal “le encanta apostar”, y en repetidas ocasiones se menciona que aventurarse en una relación es un riesgo, de tal manera que al final Min declara: “estoy cansada de oír que no corro riesgos. Así que voy a arriesgarme contigo” (601); y él, que pasa buena parte de la novela haciendo apuestas con sus amigos sobre todo tipo de sucesos e incluso con la propia Min, decide perder la apuesta que (no) ha hecho con David para comprobar que no está con Min por la recompensa ni para darle una lección al ex novio.

La novela es apreciada por sus lectoras porque la heroína tiene un cuerpo que ella misma describe como de “campesina gorda” y durante buena parte de la narrativa trata —sin mucho éxito— de evitar la comida porque quiere perder peso para la boda de su hermana, aunque constantemente calcula el efecto que tendrá en su peso comer determinados alimentos. Conocemos el cuerpo de Min a través de la percepción de otros personajes, jamás se describe directamente. Esta omisión podría sugerir que la percepción de la gordura no es objetiva, hecho comprobado por la actitud del héroe, quien se siente atraído —incluso excitado— por el apetito y el cuerpo de la heroína y reacciona con sorpresa e incomprensión cuando otras personas le señalan que “No es guapa. No es delgada. Sabe que todo el mundo que los ve juntos piensa en cómo te ha conseguido” (585). A lo largo de la novela, Cal alimenta a Min y las descripciones eróticas del placer que ella siente por la comida validan el deseo femenino:

> —Muy bien —aceptó Cal. Mordió la dona mientras ella lo observaba y la sensación que le produjo el azúcar lo distrajo un momento. Min se mordió el labio hasta hacerse una marca

> y a Cal se le aceleró el corazón.
>
> —Canalla —lo insultó y Cal dio otro mordisco—. Se acabó. Me voy —dijo, y se inclinó hacia delante para tirar del trozo de falda que había debajo de Cal—. ¿Quieres hacer el favor de levantarte de...? —empezó a decir, y Cal volvió a meterle otro trozo de dona en la boca. Cal observó cómo la cerraba al notar el dulce. Min puso una cara hermosamente arrebatada y sus suaves labios dibujaron un mohín, ligeramente manchados de glaseado. Cuando se limpió los últimos trocitos de chocolate del labio, Cal oyó una voz en sus oídos que se convirtió en un susurro que decía: "Es ella", e inspiró con fuerza. Se acercó a Min antes de que ésta abriera los ojos, la besó y saboreó el chocolate y el calor de su boca. Min se quedó inmóvil un segundo y después le devolvió el beso, suave e insistentemente, librándose de todo pensamiento coherente. Cal se dejó invadir por su sabor, fragancia y calor, y se inundó de ella. Cuando finalmente se apartó, estuvo a punto de desplomarse en su regazo.
>
> Min estaba sentada frente a él, su jersey subía y bajaba al mismo ritmo que su rápida respiración y sus ojos destellaban. Tenía los lujuriosos labios separados, abiertos para él. Finalmente habló:
>
> —Más—pidió. Cal la miró y se inclinó sobre ella. (186)

En esta escena "Min primero recibe lo que quiere sin pedirlo y luego pide lo que desea y lo recibe" (Brown). Es un punto de quiebre para ella porque en adelante, animada por Cal, aprende a pedir lo que quiere y a dar prioridad a sus deseos y necesidades, extendiendo hacia sí misma el cuidado que da a otras personas, como su hermana y el sobrino de Cal, Harry. La principal lucha que enfrenta es con su madre, que es como la voz interiorizada del deber ser y que escucha cada vez que va a comer o a vestirse a su antojo. Al final de la novela se ha liberado de ella y aprende que, entre otras cosas, "el estar sexy es una actitud" (259). El proceso de la feminidad exitosa supone una constante autovigilancia y autodisciplina, así como un incesante trabajo sobre una misma que abarca el disciplinamiento del cuerpo, de las emociones y de los deseos. No hay que olvidar que la novela rosa, como buena parte de los artefactos y prácticas culturales de la industria del amor romántico, ofrecen modelos para amar, para reaccionar, vestirse, comportamientos apropiados para ciertas circunstancias y aquellos inaceptables, gestualidades, miradas y actividades, ofrecen un arsenal de reglas que gobiernan las relaciones interpersonales, de pareja, parentesco y laborales. Se trata de una feminidad autoconsciente, una mirada sobre sí que regula y castiga la conducta, que exige y juzga a otros, y que el primer encuentro plasma perfectamente.

La ropa es un elemento importante en la creación del personaje de Min porque es el registro exterior del conflicto interior que vive: viste para

agradar a su madre con ropa que no le viene bien, aunque manifiesta su personalidad en los zapatos, frívolos y decididamente femeninos, con moños y flores. Su departamento tampoco refleja su personalidad porque está amueblado con los muebles de su abuela, excepto la cabecera de latón de la cama, como nota él, que no es práctica y que es el único objeto en el departamento que "se parece a ti" (259). Por medio de estos pequeños detalles Cal vislumbra a la verdadera Min. El énfasis que la novela pone en cómo se *siente* ella cuando lleva la ropa que le gusta y no en cómo se ve es una estrategia narrativa interesante porque evita describir el cuerpo de Min como un objeto de la mirada y más como una fuente de placer y sensación. La idea de que los personajes crecen y maduran porque adquieren mayor autoconocimiento y son fieles a sí mismos remite a un lema que, de acuerdo con Sara Ahmed, es popular en la actualidad: "Si algo es bueno, nos sentimos bien. Si algo es malo, nos sentimos mal" (2010: 6). Esto confirma la idea de An Goris con relación a la sinceridad de las emociones, que no pueden ser más que auténticas (2012).

Esta lógica relativa a la felicidad, explica Ahmed, se basa en un modelo de subjetividad muy específico en el que una sabe cómo se siente, es capaz de identificar la distinción entre sentirse bien y sentirse mal porque es clara y forma la base para el bienestar personal y social (2010: 8). En la novela hay ejemplos de cómo la riqueza y el estatus no garantizan la felicidad; la perfección tampoco, ni la racionalidad. Es por contraste con estos ejemplos de infelicidad que la felicidad de Cal y Min significa, porque depende de ellos solamente: "Es lo único que necesito. Nosotros dos, conversando y cocinando y riendo. Es muy simple" (Crusie, 2004: 491). Aunque parezca, por esta formulación, que es Cal quien garantiza la felicidad, si adaptamos a la novela una fórmula de Ahmed podemos decir que Min desea a Cal porque desea la felicidad: "Deseamos *x*, y deseamos *x* porque deseamos *y*, donde *y* es la felicidad" (30).

Lo interesante es que Cal seduce a Min alimentándola: la comida juega un papel central en la dinámica de la relación porque ella se castiga por lo que percibe como un fracaso de la voluntad cuando come y él la incita a la transgresión. El suyo es un tipo de cuerpo deseable en la novela porque se asocia con una feminidad cálida y maternal que no es la de las madres y antiheroínas: éstas son descritas como mujeres que literalmente no comen,

lo que significa que tampoco interactúan con el mundo, ya que comer es un acto social: todas son controladoras y son infelices porque se privan del placer. Por ejemplo, la madre de Min sospecha que su marido tiene amante porque sale a comer sin ella entre semana, pero el padre le aclara que no la invita porque ella simplemente no come. Cuando Diana decide no casarse en el altar, se dedica a comer mantequilla con champaña para nutrir su desdicha. Min, por otro lado, batalla constantemente entre su deseo e inclinación a darse gusto y su sensatez, que refleja la oposición entre lo socialmente deseable y las expectativas que otros tiene de ella y su voluntad. A lo largo de la novela es claro que Min y Cal se complementan y que los rasgos que aprecian el uno del otro para los demás son defectos, empezando por supuesto con el cuerpo de Min, pero pasando también por la dislexia de Cal que ella defiende ante su familia, así como él la ayuda a desafiar a su madre cuando le sugiere que se ponga un vestido que en lugar de esconder su cuerpo lo delinea. Además de complementarse operan como pareja: en varias ocasiones colaboran para resolver problemas de otros, ya sea de Harry, el sobrino de ocho años de Cal, o de la hermana y los preparativos para la boda. En esta relación, el otro facilita la manifestación de la invidivualidad, su interacción obliga a ambos a tomar decisiones, a plantearse cuáles son sus deseos y a preguntarse por su autonomía.

Los personajes salen a bares y a cenar, aprecian el buen vino y la comida étnica, reconocen marcas de ropa como Manolo Blahnik, son profesionistas exitosos para quienes son igualmente importantes el trabajo, el tiempo de ocio y las relaciones personales. La novela recompensa con un final feliz a quienes disfrutan este estilo de vida. Cuando Bonnie y Min fantasean acerca del futuro, ofrecen una imagen claramente estadounidense de la felicidad matrimonial:

> —El mío es que me caso con Roger y tenemos cuatro hijos. Vivimos en una casa grande en una zona residencial, en la que hay buenos colegios, pero no todo el mundo viste de tela escocesa... Soy una madre que no trabaja fuera, pero tengo algunos clientes, mis favoritos, y cuido su cartera de acciones para no perder práctica. Y se corre la voz, los niños se hacen mayores y amplío mi clientela porque todo el mundo quiere trabajar conmigo... Y nuestra casa —continuó Bonnie como si no la hubiera oído— se convierte en un sitio al que va mucha gente durante las vacaciones y los cumpleaños. Y organizamos grandes cenas y hay muchos comensales a la mesa y tenemos una familia que hemos elegido. Y tú, Liza, Cal y Tony son padrinos de nuestros hijos, y cada vez que hay algún gran evento en su colegio todos vendrán a echarles porras a nuestros hijos. (488)

Bonnie fantasea con una trama posfeminista típica que Negra denomina la “narrativa de la ambición ajustada” (2009: 94). Min, por su parte, fantasea con “una casa aquí en la ciudad, puede que en esta calle, uno de los viejos búngalos como el de mi abuela. Con jardín para que Elvis [un gato] pueda cazar. Y puede que un perro, me encantan los perros... Y yo sigo trabajando porque me gusta mi trabajo, al igual que Cal” (459).

Al final, en el mismo tono humorístico que la distingue, la narradora adelanta lo que pasará a todos los personajes en el futuro, presentando una imagen bastante clara de lo que se desea en los Estados Unidos porque se asocia con la felicidad matrimonial. La fórmula de Ahmed se comprueba porque, aunque en teoría todos deseamos cosas distintas, de hecho aquellos objetos con los que asociamos, o a los que se les atribuye, la felicidad, han adquirido valor afectivo como signos de la buena vida, porque entre más circulan más valor acumulan (Ahmed, 2010: 38). Recordemos que anteriormente comenté que el final feliz es exitoso no porque eleve el amor al nivel de una experiencia cuasimística de comunión entre dos personas, o porque es una “sanción del valor, la agencia y el placer femeninos” (Rodale, 2015: 178), sino porque ofrece la *promesa* de la felicidad que en la sociedad actual es una exigencia social.

Sara Ahmed explica que en el contexto de hoy la felicidad es responsabilidad individual, “una redescripción de la vida como un proyecto, que también se transforma en un instrumento, un medio para un fin, así como un fin. Nos hacemos felices a nosotros mismos, como una adquisición de capital que nos permite ser o hacer esto o lo otro, o incluso obtener esto o lo otro” (Ahmed, 2010: 10). La propuesta de Ahmed sugiere que la felicidad es actualmente una técnica disciplinaria, porque ser feliz o encontrar la felicidad son la recompensa para ciertos estilos de vida, ciertos comportamientos y afectos sancionados de tal manera que la felicidad no es algo que se encuentra sino algo que se persigue, porque si se orientan la vida y el deseo hacia un objeto culturalmente aceptable, si el vínculo con ese objeto es, además, correcto (no tóxico, para usar una expresión de moda), entonces podemos acceder a la sensación de felicidad: ésta es la promesa. En la novela rosa la familia y la vida en pareja suelen ser objetos felices y, cuando los personajes desean adecuadamente, orientan sus acciones hacia esos objetos y rechazan los objetos equivocados; como es

propio del género, los consiguen. En palabras de Ahmed:

> Una vida feliz, una buena vida, implica por lo tanto la regulación del deseo. No se trata simplemente de que deseemos la felicidad, sino que la felicidad es imaginada como eso que recibes en virtud de que deseas bien. Los sujetos buenos no obtendrán placer de los objetos equivocados (se sentirán heridos o indiferentes) y sólo sentirán una cierta cantidad de placer de los objetos correctos. Aprendemos a vivir algunas cosas como fuentes de placer —como buenas— cuando la experiencia misma se convierte en la verdad del objeto (“es bueno”) así como del sujeto “somos buenos”. (2010: 37)

En esta versión de la felicidad de Ahmed parece invertirse la teleología de la novela rosa que sugiere que la felicidad está en el futuro, de allí que la declaración sea una promesa de algo por venir. Pero en otra lógica, si en el género —y en la cultura en general— el tipo de matrimonio y familia que describen Bonnie y Min son objetos deseables porque están ya previamente dotados de la capacidad para dar felicidad, ellas aprenden a desearlos en el transcurso de la narrativa: “las cosas devienen buenas, o adquieren el valor de un bien, en la medida en que apuntan hacia la felicidad. Los objetos devienen ‘medios para la felicidad’” (Ahmed, 2010: 26). O podríamos decir que la familia o el matrimonio se transforman en punteros de la felicidad, como si orientarse hacia ellos significara —garantizara— encontrar felicidad. Si los objetos proporcionan un medio para hacernos felices, entonces, cuando nos dirigimos hacia este o aquel objeto, estamos apuntando a otro lugar: hacia la felicidad que supuestamente viene. La temporalidad de este seguir es importante. La felicidad es lo que vendría después. Dado esto, los afectos están dirigidos a ciertos objetos que apuntan hacia la felicidad que aún no está presente.

Esos objetos están siempre ya saturados de felicidad, culturalmente valorados como buenos: “El objeto no es simplemente lo que causa la emoción, incluso cuando atribuimos la emoción al objeto. Retrospectivamente, el objeto se aprehende como la causa de la emoción [...]. El objeto se transforma en causante de la emoción. Cuando un objeto es un causante de emoción, puede causar emoción, de tal manera que cuando sentimos la emoción que esperamos sentir, nos sentimos afirmadas” (Ahmed, 2010: 28). En términos de la novela rosa, la felicidad es un afecto anticipado asociado con el objeto amoroso; incluso antes de que aparezca el “único amor” en la vida de la heroína, ésta anticipa la felicidad que le traería si llegara, de tal manera que si ella se orienta a sí misma hacia ese

objeto que sabe anticipadamente que produce felicidad, la encontrará: “La promesa de la felicidad toma esta forma: si tienes esto o aquello, o si haces esto o aquello, entonces lo que sigue es la felicidad” (Ahmed, 2010: 29). Si esto lo adaptamos a la novela rosa, que entonces podría interpretarse como una tecnología pedagógica para el disciplinamiento afectivo, quedaría así: “Si tienes una pareja con determinadas características, si tu deseo por un hombre es el correcto, serás feliz”.

8. Para concluir: el derecho al afeminamiento

En un artículo que lleva por título “Emotionally Speaking: Romance Fiction in the Twenty-First Century” (2003), la escritora Jennifer Crusie explica que una novela rosa puede ser cualquier cosa siempre y cuando la trama siga “1) una lucha por desarrollar una relación comprometida 2) por medio de la exploración descarada de la emoción en la página que 3) termina con optimismo”. Hemos visto a lo largo de este trabajo que el género es criticado porque su temática y recepción conciernen a la vida emocional de las mujeres, un ámbito que en nuestra cultura todavía se marca como femenino. Las reacciones de las lectoras suelen ser emocionales, mediadas por la identificación con personajes o situaciones, una estrategia narrativa de un género que, como explica Crusie, está basado en personajes que deben manifestar fuertes motivos para hacer lo que hacen, incluyendo su enamoramiento. Dado que solemos conocer el final de antemano, el placer de la lectura radica en descubrir cómo y en qué términos se llega a ese final (Paizis, 1998: 148), y el conflicto emocional es parte importante de este proceso.

Robyn Warhol propone que los géneros literarios populares son una maquinaria para estructurar las emociones de sus lectoras. A partir de la teorización de Silvan Tomkins sobre los afectos, Warhol propone que los textos no tienen un efecto catártico en sus lectoras, sino que movilizan o evocan configuraciones emocionales preexistentes y predecibles (2003: xvi). En este planteamiento las emociones no son expresivas sino performativas porque las tecnologías afectivas —como la novela rosa— animan a las lectoras a “ensayar y reforzar las emociones que evoca[n]” (18), reviven la intensidad afectiva deseada. Éste es un modelo de la vida emocional opuesto al psicoanalítico y modernista, que plantean que las emociones llenan el receptáculo del cuerpo hasta que, por medio de una experiencia como la catarsis, la emoción acumulada se desborda y manifiesta en el cuerpo. Warhol se interesa por las emociones que se registran corporalmente durante la lectura y las técnicas narrativas que crean una postura corporal que genera e incita la emoción, no le da salida al tumulto emocional, sino que activa o, mejor dicho, reactiva un estado emocional. Más específicamente, las estructuras narrativas de la novela rosa

son “dispositivos que operan por medio de las emociones corporales de sus lectoras para producir y reproducir el hecho físico de la subjetividad de género” (2003: 24). Si aplicamos el modelo de Warhol a la experiencia lectora de la novela rosa, su predictibilidad es precisamente su atractivo porque:

> Conforme las devotas de los géneros populares repiten la experiencia lectora, reinscriben los patrones afectivos del género en sus cuerpos mientras reexperimentan sus estrategias narrativas convencionales. Escrito una y otra vez con los efectos somáticos del género, el cuerpo de la lectora está sujeto a patrones de sentimientos que conllevan fuertes connotaciones de género y clase. Hablando figurativamente, esos patrones moldean la plasticidad del cuerpo dejando las marcas y las formas características de los sentimientos que sus géneros típicamente concitan. (2003: 8)

Recordemos cómo Ien Ang (1996) interpreta la insaciable avidez de las lectoras: lo que buscan es experimentar la intensidad emocional del enamoramiento y saben que el género de la novela rosa incitará esa reacción en ellas que les es ya conocida.

La propuesta de que el género tiene el potencial para desarticular las configuraciones sexo-genéricas y cuestionarlas me parece ingenua, porque la única manera de conseguir que la novela rosa sea realmente subversiva sería que postulara positivamente la radical idea de que “las mujeres no necesitan a un hombre para establecer su subjetividad o ser felices, que podrían ser capaces de operar en el mundo público solas como lo hacen los hombres” (Radway, 1984: 18), incluso reclamando que tenemos el derecho a estar solas e incluso a ser felices a solas también, o como parte de una sociedad de convivencia con uno/a otro/a que no necesariamente es una pareja sexual. Pero el placer de la lectura depende precisamente del éxito de la pareja unida para alcanzar la felicidad en un entorno sociocultural seguro y claramente clasemediero.

Mary Bly, profesora universitaria que escribe novelas rosas con el pseudónimo Eloisa James, dice acertadamente que “la lectura de la novela rosa bien puede ser un acto de rebelión, pero de igual manera podría no serlo” (2012: 62). El camino que ofrece Warhol es quizá el más apropiado para reivindicar el género y explorar su potencial liberador: ella explora el “afeminamiento” que se asocia con la emotividad y con la reacción afectiva a los textos —llanto, risa, temblorina, sonrojo, alzar las cejas— para preguntar “¿qué tiene de malo llorar?” (2003: 1). ¿Qué tiene de malo que el

pulso se acelere o que se nos salga una carcajada con un libro? Y hemos visto que no se trata de un placer inconsciente, compensatorio, una fantasía de fundirse con otro, tampoco es inocente porque está saturada de ideología, pero podemos reivindicar el placer de la lectora a sentirse *afectada*. Repasemos la propuesta de Ien Ang (1996: 79): el placer de la fantasía radica en que ofrece a la lectora la oportunidad de explorar identidades a las que no accedería en la vida real y de reavivar una intensidad emocional. Por medio de la fantasía puede infringir las limitaciones estructurales de la vida cotidiana y explorar otras situaciones más deseables por medio de escenarios imaginarios que pueden transportarlas más allá de lo posible o deseable. Es el acto mismo de fantasear el que es placentero y potencialmente liberador, no el contenido de la fantasía.

9. Algunas ideas para reflexionar

Quedan pendientes muchos temas para la reflexión. Algunos de ellos, relativos a distintas dimensiones de la novela rosa, son los siguientes:

1) La Internet es una rica fuente de información acerca de las preferencias de las lectoras, los motivos por los que rechazan una novela y el razonamiento que usan, así como la dinámica de la interacción entre ellas, su afectividad e incluso su ideología. Revisa páginas y blogs para saber más del proceso de lectura.

2) Las autoras, en su mayoría, emplean las redes sociales para promocionar sus libros, discutir otros y opinar sobre el género. Elige una o dos autoras y compara sus perfiles, el efecto visual de sus páginas, el tenor de sus contenidos. ¿Qué imagen autorial se desprende de ellas?

3) Hay una gama muy amplia de subgéneros de la novela rosa, incluido el juvenil. A partir del esquema de Pamela Regis, analiza una de ellas atendiendo particularmente a la representación de los grupos etarios y la relación entre ellos, la vida cotidiana de la heroína, los problemas particulares que enfrenta (aislamiento social, imagen corporal), el tipo de amor al que aspira y la función que cumple cuando lo obtiene.

4) Pon a prueba la utilidad del esquema de Pamela Regis para analizar otros subgéneros con limitaciones formales como el de ciencia ficción, fantasía, policiaca, gay y lésbica, amish o del Lejano Oeste.

5) Investiga la novela rosa escrita en otros países como Australia, España, India, Argentina. ¿En qué difieren del modelo anglófono y en qué se parecen?

6) Hemos visto que el amor romántico es representado ampliamente en la comedia romántica y la *chick flick*, las telenovelas y series dramáticas y *talk shows*, en la letra de las canciones y la publicidad; es articulado en libros de superación personal y autoayuda; existe una compleja industria del amor (las bodas, los vestidos de novia, los sitios para encontrar pareja, destinos turísticos). Elige alguna de estas representaciones e identifica aquellos aspectos del amor romántico que comparten con la novela rosa sin perder de vista que tienen sus propios objetivos, restricciones formales, convenciones y recursos.

7) La teoría narrativa identifica los distintos elementos de la literatura de ficción con claridad. Elige algunos de éstos para centrar el análisis de una o varias novelas del género, como la dimensión espacio-temporal del relato, la construcción de la identidad e individualidad de los personajes principales, la perspectiva y la focalización, la identidad de la narradora, la ideología y funcionamiento del mundo narrado, etcétera.

8) Hemos mencionado que las portadas de los libros son importantes para las lectoras y para las editoriales. Analiza los paratextos y epitextos de algunas novelas, incluidos sus videoclips publicitarios, reseñas, entrevistas.

Notas

---

1. Véase al respecto el sitio web de la editorial Avon:http://avonromance.com/. Empleo “novela rosa” como equivalente a *romance novel* y preferible a “novela romántica”. En el blog Romántica, no rosa, la bloguera argumenta que prefiere “romántica” a “rosa” porque no es una expresión despectiva, pero conservaré “rosa” para reivindicar el color, por una parte, y porque en la estética asociada con el género prevalece el rosa, por la otra. Nótense, por ejemplo, las tonalidades de rosa que se usan en la página web de la librería australiana Intrigue (la primera librería exclusivamente de novela rosa), http://www.intrigueromance.com.au/, o la página web de la autora Eloisa James, www.eloisajames.com/. En Inglaterra se usa “ficción romántica” pero en la página de la Romantic Novelists’ Association prácticamente cualquier novela que tenga una relación amorosa, incluso aquéllas con finales trágicos como *Anna Karenina* (1878) o *Dr. Zhivago* (1957), es clasificada bajo el rubro. “Novela rosa” retiene el optimismo prometido por el final feliz y conserva el tono *kitsch* de muchas autoras y blogueras. Por otra parte, “romántica” abre la posibilidad a la confusión porque remite a una estética decimonónica y al romanticismo.

2. En adelante todas las citas que en el original están en inglés han sido traducidas por mí. Las citas de novelas que tienen traducción se han modificado en beneficio de la precisión.

3. Véanse Piper y Bourdieu.

4. En inglés se usa el término *category romance* para hacer referencia a los libros publicados bajo el nombre de una colección, sello o serie. Suelen estar numerados secuencialmente y se publican en intervalos y cantidades regulares, cada mes por ejemplo. Estos libros por lo general son editados por Harlequin o Silhouette. Las *single-title romances* son obras más extensas, publicadas individualmente y no como parte de una colección (RWA, s.f.).

5. En 2014, según el Pew Research Center, 53% de los encuestados estadounidenses consideraron que en sus vidas la religión es “muy importante” y 24% “algo importante”. Sólo 11% dijo que “no es importante”.

6. Entrevista a Nora Roberts (Cadwalladr, 2011). “I was like, I don’t want to be the secretary, I want to be the boss. I didn’t want to write the kind of story where the man treats the woman like shit for the entire book and in the last chapter he tells her, ‘I treated you like shit because I love you.’ That won’t do for me. Or for a lot of other writers. I started to write the kind of stories that I wanted to read. It was very instinctive. You just wanted the heroines to be a bit feisty.” Traducción de Jimena Ramírez.

7. Roach convenientemente resume dos versiones de la historia del género de la siguiente manera: “Si por novela rosa (*romance novel*) entendemos una trama basada en el cortejo amoroso que culmina en un matrimonio feliz escrita por un autor angloparlante, entonces la herencia se extiende atrás a momentos destacados como el imperio editorial de Harlequin/Mills & Boon, las novelas ubicadas en la época de la Regencia de Georgette Heyer y las obras maestras decimonónicas de Jane Austen hasta el *best seller* de 1740 de Samuel Richardson, *Pamela*. Si adoptamos una definición más amplia que abarque relatos acerca de las tribulaciones del amor romántico y el deseo erótico, entonces un contexto más remoto y amplio puede incluir la ficción amorosa británica de los siglos XVII y XVIII de autoras de *best sellers* como Aphra Behn y Eliza Haywood, la comedia shakespeariana, la poesía de los trovadores medievales, la primera novela en existencia, *Callirhoe* (nombrada por su hermosa heroína), de Chariton de Afrodisias, escritor griego del siglo I, y la poesía amorosa abiertamente erótica del Cantar de los cantares bíblico” (2016: 6).

8. Programa: iaspr.org/conferences/salt-lake-city-2016/schedule/.

9. Kamblé retoma esta frase de Raymond Williams, quien usa el concepto de "estructura de sentimiento" para caracterizar la experiencia vivida de la cualidad de vida o "coloración específica y distintiva" de un tiempo y espacio determinados, de una cultura específica (Williams, 2003: 57).

10. Kamblé argumenta que lo inefable es visible en el género en la noción esencial de que existen las almas gemelas y las uniones espirituales (con frecuencia "certificadas cuando las parejas experimentan orgasmos simultáneos") y de la importancia que se la da a la expresión verbal del amor para santificar un matrimonio de cuerpos y de espíritu (2014: 150).

11. All About Romance. (2013). *Top 100 Romance Poll.* Noviembre 2013. Disponible en: http://allaboutromance.com/top-100-romances-2010-poll-4/.

12. El género como lo conocemos hoy se originó con escritoras como Kathleen Woodiwiss a principios de la década de los setenta del siglo XX, aunque las convenciones del subgénero de la Regencia surgieron en la obra de Georgette Heyer.

13. Sarah J. Maas, autora de fantasía de la serie *Trono de cristal*, menciona otras adaptaciones "rosas" del relato en http://www.heroesandheartbreakers.com/blogs/2015/05/bark-is-worse-than-his-bite-top-beauty-and-the-beast-retellings. Recientemente, Eloisa James publicó en 2011 *When Beauty Tamed the Beast*, en la que el héroe, Piers, está inspirado en el Dr. Gregory House de la serie de televisión de Fox. En una nota aclaratoria al final de la novela la autora también reconoce que la obra está influenciada por las novelas de Enid Blyton y "The Love Song of J. Alfred Prufrock", del poeta T. S. Eliot.

14. Hay otro tipo de transformación bastante común: traer a la luz algo que ya existe, el surgimiento de algo completamente nuevo (cuando la heroína es transformada de una marimacha a una dama, por ejemplo), la asunción del rasgo de la pareja. Esta promesa de transformación, sea cual sea su naturaleza, ofrece posibilidades de "cambio, progreso o escape" facilitado por medio del poder del romance que crea la ilusión de que todo es posible y que se pueden sobrellevar todo tipo de obstáculos junto al ser amado.

15. Jack Zipes, refiriéndose al encantamiento de los cuentos de hadas, explica que los villanos se caracterizan por no tener ni respeto ni consideración por la naturaleza y otros seres humanos, y usualmente abusan de la magia para evitar el cambio y procurar que todo esté paralizado de acuerdo a sus intereses. El encantamiento es igual a petrificación. Romper el encantamiento significa emancipación. El protagonista maravilloso desea asegurar que fluya el proceso natural del cambio e indica posibilidades para sobreponerse a los obstáculos que evitan que otros personajes o criaturas vivan de manera pacífica y placentera (2007: 6). No es muy difícil encontrar en este proceso un paralelo con la transformación de Dain ocasionada por influencia de Jessica.

16. "It's more than you think it can be, she heard herself say. It changes everything, and fixes everything that matters. Maybe you're never going to be the same, and maybe part of you is always afraid of what will happen if... but he's always going to be there. All you have to do is reach out, and he's going to be there" (traducción de Noemí Novell).

17. Eva Illouz distingue dos procesos interrelacionados. Por una parte, la romantización de los bienes de consumo, que define como "el proceso por el cual dichos bienes adquieren cierta aura romántica", como los chocolates o las flores; y el segundo, la mercantilización del romance, que es "el proceso mediante el cual las prácticas amorosas se van asimilando y entrelazando cada vez más con el consumo de las tecnologías y los artículos dedicados al ocio" (Illouz, 2009: 50).

18. Es un término acuñado por primera vez en el sitio web All About Romance. Este personaje femenino, común en la Vieja Eskuela, es ingenua, carece de sentido común, es torpe, incapaz de actuar sin ayuda del héroe, y para las lectoras representa una experiencia de lectura frustrante. Lo

mismo se dice de la “Doormat” (tapete), que es maleable, aburrida, débil. El mejor ejemplo de este estereotipo sería Bella de la trilogía *Crepúsculo*. Véase Wendell y Tan, *Beyond Heaving Bosoms*, 32.

19. desconectatedelhogar.blogspot.mx/2013/11/una-apuesta-peligrosa-de-jennifer-cruise.html.

20. Estas siglas, que datan de 1990, se usan para hacer referencia a un conjunto de prácticas como bondage y disciplina, dominación y sumisión, sadismo y masoquismo.

Bibliografía citada

ABU-LUGHOD, Lila. (2002). "Do Muslim Women Really Need Saving? Anthropological Reflections on Cultural Relativism and Its Others". *American Anthropologist*, 104 (3), 783-790.

ADAMS, Lisa y John Heath. (2007). *Why We Read What We Read. A Delightfully Opinionated Journey Through Contemporary Bestsellers*. Illinois: Sourcebooks.

AHMED, Sara. (2010). *The Promise of Happiness*. Durham y Londres: Duke University Press.

ANG, Ien. (1996). *Living Room Wars. Rethinking Media Audiences for a Postmodern World*. Londres: Routledge.

BAILIE, Helen T. (2011). "Blood Ties: The Vampire Lover in the Popular Romance". *The Journal of American Culture,* 34 (2), 141-148.

BAL, Mieke. (2006). *Teoría de la narrativa*. Madrid: Cátedra.

BARLOW, Linda y Jayne Ann Krentz. (1992). "Beneath the Surface: The Hidden Codes of Romance" en J. A. Krentz (Ed.), *Dangerous Men and Adventurous Women. Romance Writers on the Appeal of the Romance* (15-29). Filadelfia: University of Pennsylvania Press.

BAROT, Len. (2016). "Queer Romance in Twentieth- and Twenty-First-Century America: Snapshots of a Revolution" en W. A. Gleason y E. M. Selinger (Eds.), *Romance Fiction and American Culture. Love as the Practice of Freedom?* (389-404). Nueva York: Routledge.

BARR, Elizabeth. (2013). "'Who the Devil Wrote That?': Intertextuality and Authorial Reputation in Georgette Heyer's *Venetia*". *Journal of Popular Romance Studies*, 3 (2).

BARTHES, Roland. (1984). "De la obra al texto" en *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura* (73-82). Barcelona: Paidós.

BECK, Ulrich y Elizabeth Beck-Gernsheim. (2003). *La individualización. El individualismo institucionalizado y sus consecuencias sociales y políticas*. Barcelona: Paidós.

BERLANT, Lauren. (2013). *Desire/Love*. Nueva York: Punctum Books.

BEST, Stephen y Sharon Marcus. (2009). "Surface Reading: An

Introduction". *Representations*, 2009 (1), 1-21.

BETZ, Phyllis M. (2009). *Lesbian Romance Novels. A History and Critical Analysis*. Jefferson: McFarland.

BLOOM, Clive. (2002). *Bestsellers: Popular Fiction Since 1900*. Nueva York: Palgrave MacMillan.

BLY, Mary. (2012). "On Popular Romance, J. R. Ward, and the Limits of Genre Study" en S. S. G. Frantz y E. M. Selinger (Eds.), *New Approaches to Popular Romance Fiction: Critical Essays* (60-72). Jefferson: McFarland.

BOONE, Joseph Allen. (1987). *Tradition Counter Tradition: Love and the Form of Fiction*. Chicago: The University of Chicago Press.

BOURDIEU, Pierre. (2011). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. (Thomas Kauf, trad.) Barcelona: Anagrama.

BROCKMANN, Suzanne. (2013, agosto 26). "Embracing the 'Other'". Acceso en: www.readaromancemonth.com/2013/08/day-26-suzanne-brockmann-embracing-the-other/

BROOKES, Calle J. (2015). *Watching* [Epub]. Springs Valley, Indiana: Lost River Lit Publishing.

BROWN, Sonya C. (2011). "Does This Book Make Me Look Fat?" *Journal of Popular Romance Studies*, 1 (2).

BUDGEON, Shelley. (2015). "Individualized Femininity and Feminist Politics of Choice". *European Journal of Women's Studies*, 22 (3), 303-318.

____. (2011). "The Contradictions of Successful Femininity: Third Wave Feminism, Postfeminism and 'New' Femininities" en R. Gill y C. Scharff (Eds.), *New Femininities: Postfeminism, Neoliberalism and Subjectivity* (279-292). Basingstoke: Palgrave MacMillan.

CA-OXONIAN. (2016, mayo 26). And just as junk food makes your body profoundly unhealthy so the romance novel makes your mind unhealthy because it replaces with empty fantasy the real-world intricacies and complexities that we must all navigate if we wish to live fulfilled [Comentario en página web]. Acceso en: www.economist.com/node/21699515/comments#comments.

CADWALLADR, Carole. (2011, noviembre 20). "Nora Roberts: The woman who rewrote the rules of romantic fiction". *The Guardian*. Acceso en:

www.theguardian.com/books/2011/nov/20/nora-roberts-interview-romance-fiction.

CANTARA, Lilly. (2011, febrero). “40 novelas románticas de autoras actuales de España y Latinoamérica”. Acceso en: www.escriberomantica.com/2011/02/40-novelas-romanticas-de-autoras.html.

CAWELTI, John. (1978). “Romance: The Once and Future Queen”. *The Wilson Quarterly*, 2 (3), 102-109.

____. (1976). “The Study of Literary Formulas” en *Adventure, Mystery, and Romance. Formula Stories as Art and Popular Culture*. Chicago: The University of Chicago Press. Acceso en: morepopfiction.weebly.com/uploads/2/6/3/8/26383539/literary_formulas_marked.pdf.

____. (1972). “The Concept of Formula in the Study of Popular Literature”. *The Bulletin of the Midwest Modern Language Association*, 5 (2), 115-123.

CHASE, Loretta. (1995). *Lord of Scoundrels* [Epub]. Nueva York: Avon.

CHELSEA M. (2016, marzo 22). You must go. It is a truth universally acknowledged that a single (or otherwise) lady in possession of a romantic heart must be in want of this bookstore [Comentario en página web].Acceso en: https://www.yelp.com/ biz/the-ripped-bodice-culver-city.

CHEN, Eva Y. I. (2007). “Forms of Pleasure in the Reading of Popular Romance: Psychic and Cultural Dimensions” en S. Goade (Ed.), Empowerment versus Oppression: Twenty-First Century Views of Popular Romance Novels (30-41). Newcastle: Cambridge Scholars Press.

CHRISTIAN-SMITH, Linda K. (1990). *Becoming a Woman through Romance*. Londres: Routledge.

CLARE, Pamela. (2015). *Seduction Game* [Epub]. Londres: Headline Eternal.

CORIA, Clara. (2008). *El amor no es como nos lo contaron... ni como lo inventamos* [Epub]. Buenos Aires: Paidós.

COWARD, Rosalind. (1984). *Female Desire. Women’s Sexuality Today*. Londres: Paladin.

CROTHERS, Lane. (2010). *Globalization and American Popular Culture*. Lanham, Maryland: Rowman & Littlefield.

CRUSIE, Jennifer. (2000, marzo). "I Know What It Is When I Read It: Defining the Romance Genre".Acceso en: jennycrusie.com/non-fiction/essays/i-know-what-it-is-when-i-read-it-defining-the-romance-genre/.

____. (1999). "This Is Not Your Mother's Cinderella: The Romance Novel as Feminist Fairy Tale" en A. K. Kaler y R. E. Johnson-Kurek (Eds.), *Romantic Conventions* (51-61). Bowling Green: Bowling Green State University Popular Press.

____. (2004). *Bet Me* [Epub]. Nueva York: St. Martin's Press.

____. (2003). "Emotionally Speaking: Romance Fiction in the Twenty-First Century". Acceso en:jennycrusie.com/non-fiction/essays/emotionally-speaking-romance-fiction-in-the-twenty-first-century/.

DE LAURETIS, Teresa. (1991). "La tecnología del género" (Gloria Elena Bernal, trad.) en C. Ramos Escandón (Comp.), *El género en perspectiva. De la dominación universal a la representación múltiple* (231-278). México: UAM-I.

DIDI. (2014, diciembre 27). Lord Dain, or Sebastian Ballister, is probably the most tortured, most interesting yet one of the most singularity attractive and sexy male leads around. Even if this is HR, his characterization is timeless. His upbringing was tragic [Comentario en página web]. Acceso en: www.goodreads.com/book/show/425377.Lord_of_Scoundrels

DIXON, Jay. (1999). *The Romance Fiction of Mills & Boon, 1909-1990s*. Londres y Nueva York: Routledge, 2016.

EBERT, Teresa. (1988). "The Romance of Patriarchy: Ideology, Subjectivity, and Postmodern Feminist Cultural Theory". *Cultural Critique*, (10) 19-57.

ENGLISH, Simon. (2014, mayo 2). "Mill Boon & Sun 'wed'". *The Sun*. Acceso en: www.google.com.mx/webhp?hl=es-419&sa=X&ved=0ahUKEwjfobyXyNPQAhVn5oMKHS-tBrAQPAgD#hl=es-419&q=the+sun.

EVANS, Mary. (2003). *Love: An Unromantic Discussion*. Londres: Polity.

FERRISS, Suzanne y Mallory Young. (2006). "Introduction" en S. Ferriss y M. Young (Eds.), *Chick Lit: The New Woman's Fiction* (1-13). Nueva York: Routledge.

FLESCH, Juliet. (2004). *From Australia with Love: A History of Modern Australian Popular Romance Novels*. Fremantle, Australia: Curtin University Books.

FLETCHER, Lisa. (2008). *Historical Romance Fiction. Heterosexuality and Performativity*. Aldershot, RU: Ashgate.

____. (2014). "Writing the Happy Ever After: An Interview with Anne Gracie". *Journal of Popular Romance Studies*, 4 (2). Acceso en: jprstudies.org/2014/10/writing-the-happy-ever-after-an-interview-with-anne-gracieby-lisa-fletcher/.

FOWLER, Bridget. (1991). *The Alienated Reader: Women and Popular Romantic Literature in the Twentieth Century*. Londres: Harvester Wheatsheaf.

FRIEDMAN, Jane. (2015, agosto 4). "The Lure of Romance Writing (and Earnings) for the Literary Set". Acceso en: janefriedman.com/romance-writing/.

GELDER, Ken. (2004). *Popular Fiction. The Logics and Practices of a Literary Field*. Nueva York: Routledge.

GENZ, Stéphanie y Benjamin A. Brabon. (2010). *Postfeminism. Cultural Texts and Theories*. Edimburgo: Edinburgh University Press.

GILL, Rosalind y Elena Herdieckerhoff. (2006). "Rewriting the Romance: New Femininities in Chick Lit?" Londres: LSE Research Online. Disponible en: eprints.lse.ac.uk/2514.

GLEASON, William A. y Eric Murphy Selinger (Eds.). (2016). *Romance Fiction and American Culture. Love as the Practice of Freedom?* Franham, Inglaterra: Ashgate.

GOADE, Sally (Ed.). (2007). *Empowerment versus Oppression. Twenty First Century Views of Popular Romance Novels*. Newcastle, RU: Cambridge Scholars Publishing.

GORIS, An. (2015). "Hidden Codes of Love: The Materiality of the Category Romance Novel". *Belphégor. Littératures populaires et culture médiatique*, 13 (1), 1-16. Acceso en: belphegor.revues.org/616.

____. (2013). "Happily Ever After... and After: Serialization and the Popular Romance Novel". *Americana. The Journal of American Popular Culture (1900-present)*, 12 (1), 1-15.

____. (2012). "Mind, Body, Love: Nora Roberts and the Evolution of Popular Romance Studies". *Journal of Popular Romance Studies*, 3 (1). Acceso en: jprstudies.org/2012/10/mind-body-love-nora-roberts-and-the-evolution-of-popular-romance-studies-by-an-goris/.

GRANETT BRANDO, Megan. (2015, octubre 20). "A Romance Only Bookstore: The Ripped Bodice". *Huffpost Books*. Acceso en: www.huffingtonpost.com/brandi-megan-mantha/a-romance-only-bookstore-_b_8330396.html.

GUEST-NNONOEN. (2016, mayo 30). Sigh. Yet another poorly researched, knee jerk article on romance novels, full of condescending snobbery and outdated stereotypes [Comentario en página web]. Acceso en: www.economist.com/node/21699515/comments#comments.

HARKNESS, Deborah. (2011). *A Discovery of Witches*. Nueva York: Penguin Books.

HARLEQUIN. (s.f.). "Harlequin Heartwarming". Acceso en: www.harlequin.com/store.html?cid=3302.

____. (s.f.). "Harlequin Nocturne". Acceso en: www.harlequin.com/store.html?cid=2577.

HARZEWSKI, Stephanie. (2011). *Chicklit and Postfeminism*. Londres: University of Virginia Press.

HEATH, Lorraine. (2012, febrero 9). "Writers on Rogues: Lorraine Heath on the Lord of Scoundrels". Acceso en: www.sarahmaclean.net/blog/writers-on-rogues/writers-on-rogues-lorraine-heath-on-the-lord-of-scoundrels.

HOLMES, Diana. (2006). *Romance and Readership in Twentieth-Century France: Love Stories*. Oxford: Oxford University Press.

HOUSTON, Lynne Marie. (2014). "Biting Critiques: Paranormal Romance and Moral Judgement in True Blood, Twilight and The Vampire Diaries" en S. Panse y D. Rothermel (Eds.), *A Critique of Judgement in Film and Television* (269-288). Basingstoke: Palgrave Macmillan.

HUGHES, Helen. (1993). *The Historical Romance*. Londres: Routledge.

ILLOUZ, Eva. (2014). *Erotismo de autoayuda. Cincuenta sombras de Grey y el nuevo orden romántico*. (Stella Mastrangelo, trad.) Buenos Aires: Katz Editores.

____. (2012). *Por qué duele el amor. Una explicación sociológica*. (María Victoria Rodil, trad.) Buenos Aires: Katz Editores.

____. (2009). *El consumo de la utopía romántica. El amor y las contradicciones culturales del capitalismo*. (María Victoria Rodil, trad.) Buenos Aires: Katz.

JACKSON, Stevi. (1995). "Women and Heterosexual Love: Complicity, Resistance and Change" en L. Pearce y J. Stacey (Eds.), *Romance Revisited* (49-62). Nueva York: New York University Press.

JAMES, Julie. (2009). *Practice Makes Perfect*. Nueva York: Berkley Sensation.

JAUSS, Hans Robert. (1982). *Aesthetic Experience and Literary Hermeneutics*. Mineápolis: University of Minnesota Press.

JENKINS, Beverly. (2015, febrero 13). "10 Best Historical Romance Novels". *Publishers Weekly*. Acceso en: www.publishersweekly.com/pw/by-topic/industry-news/tip-sheet/article/65591-10-best-historical-romance-novels.html.

JENKINS, Henry. (2008). *Convergence Culture. La cultura de la convergencia en los medios de comunicación*. (Pablo Hermida Lazcano, trad.) Barcelona: Paidós.

JENSEN, Margaret Ann. (1984). *Love's Sweet Return: The Harlequin Story*. Toronto: The Women's Educational Press.

JOLLES, Marjorie. (2012). "Going Rogue: Postfeminism and the Privilege of Breaking Rules". *Feminist Formations*, 24 (3), 43-61.

K. S. C. (2016). "Book-publishing's naughty secret". *The Economist*. Acceso en: www.economist.com/blogs/prospero/2016/05/erotic-and-romantic-fiction.

KAHN, Laurie. (2015, abril 22). "10 Surprising Facts About Romance Novels". *The Huffington Post*. Acceso en: www.huffingtonpost.ca/laurie-kahn/romance-novels_b_7109458.html.

KALES, Anne K. y Rosemary Johnson-Kurek (Eds.). (1999). *Romantic Conventions*. Bowling Green, OH: Bowling Green State University

Popular Press.

KAMBLÉ, Jayashree. (2014). *Making Meaning in Popular Romance Fiction. An Epistemology*. Nueva York: Palgrave MacMillan.

____. (2013). "How to Tame a Dragon: Ten Years after *A Natural History of the Romance Novel*". *Journal of Popular Romance Studies*, 3 (2). Acceso en: jprstudies.org/2013/06/how-to-tame-a-dragon-ten-years-after-a-natural-history-of-the-romance-novel-by-jayashree-kamble/.

____. (2012). "Patriotism, Passion, and PTSD: The Critique of War in Popular Romance Fiction" en S. S. G. Frantz y E. M. Selinger (Eds.), *New Approaches to Popular Romance Fiction: Critical Essays* (153-163). Jefferson: McFarland.

KEEN, Suzanne. (2004). *Narrative Form*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

KINSALE, Laura. (1992). "The Androgynous Reader: Point of View in the Romance" en J. A. Krentz (Ed.), *Dangerous Men and Adventurous Women. Romance Writers on the Appeal of the Romance* (31-44). Filadelfia: University of Pennsylvania Press.

KIPNIS, Laura. (2003). *Against Love. A Polemic*. Nueva York: Pantheon Books.

KUMAR, Vignesh. (2014, octubre 17). "Top Ten Indian Romantic Novels, still fresh in many hearts". Acceso en: http://books.whatstrendingnow.com/top-ten-indian-romantic-novels/.

LAHAD, Kinneret. (2012). "Singlehood, Waiting, and the Sociology of Time". *Sociological Forum*, 27 (1), 163-186.

LATHAM, Bethany. (2012, julio). "What happened to Chick Lit?" *NoveList*. Acceso en:www.ebscohost.com/novelist/novelist-special/whatever-happened-to-chick-lit.

LAURENS, Stephanie. (1998). *Devil's Bride* [Epub]. Nueva York: HarperCollins, 2001.

LEVEY, Nick. (2016, febrero 3). "Post-Press Literature: Self-Published Authors in the Literary Field". *Post45*. Acceso en: post45.research.yale.edu/2016/02/post-press-literature-self-published-authors-in-the-literary-field-3/.

LINDEN, Caroline. (2012). *The Way to the Duke's Heart*: *The Truth About the Duke* [Epub]. Londres y Nueva York: HarperCollins.

MacLean, Sarah. (2014). *Never Judge a Lady by Her Cover*. Londres: Piatkus.

____. (2013). *No Good Duke Goes Unpunished*. Nueva York: HarperCollins.

____. (2013). *One Good Earl Deserves a Lover*. 2013. Nueva York: HarperCollins.

____. (2010). *Nine Rules to Break When Romancing a Rake*. Nueva York: HarperCollins.

Mahmood, Saba. (2001). "Feminist Theory, Embodiment, and the Docile Agent: Some Reflections on the Egyptian Islamic Revival". *Cultural Anthropology*, 16 (2), 202-236.

May, Simon. (2011). *Love. A History*. New Haven: Yale University Press.

McAlister, Jodi. (2014). "'That complete fusion of spirit as well as body': Heroines, heroes, desire and compulsory demisexuality in the Harlequin Mills & Boon romance novel". *Australasian Journal of Popular Culture*, 3 (3), 299-310.

McAleer, Joseph. (1999). *Passion's Fortune. The Story of Mills & Boon*. Oxford: Oxford University Press.

McRobbie, Angela. (2015). "Notes on the Perfect: Competitive Femininity in Neoliberal Times". *Australian Feminist Studies*, 30 (83), 3-20.

____. (2009). "Post Feminism and Popular Culture: Bridget Jones and the New Gender Regime" en *The Aftermath of Feminism. Gender, Culture and Social Change* (11-23). Londres: Sage.

Modleski, Tania. (1982). *Loving with a Vengeance. Mass-produced Fantasies for Women*. Londres y Nueva York: Methuen.

National Public Radio. (2015, julio 29). "Happy Ever After: 100 Swoon-Worthy Romances". Acceso en: www.npr.org/2015/07/29/426731847/happy-ever-after-100-swoon-worthy-romances.

Negra, Diane. (2009). *What a Girl Wants? Fantasizing the Reclamation of Self in Postfeminism*. Nueva York: Routledge.

Neill, Chloe. (2010). *Tempting Danger*. Nueva York: Berkley.

Nielsen. (2016, julio 5). "A Profitable Affair: Opportunities for Publishers

in the Romance Book Market". Acceso en: www.nielsen.com/us/en/insights/news/2016/a-profitable-affair-opportunities-for-publishers-in-the-romance-book-market.html.

_____. (2015, agosto 10). "Literary Liaisons: Who's Reading Romance Books?" Acceso en: www.nielsen.com/us/en/insights/news/2015/literary-liaisons-whos-reading-romance-books.html.

Paizis, George. (1998). *Love and the Novel. The Poetics and Politics of Romantic Fiction*. Basingstoke: MacMillan.

Parade Magazine. (2016, febrero 14). "Fun Facts: Who Reads the Most Romance Novels?" Acceso en: parade.com/456590/parade/romance-novels-by-the-numbers/.

Pearce, Lynne. (2007). *Romance Writing*. Cambridge y Malden: Polity.

Pew Research Center. (2014). "Importance of religion in one's life". Acceso en: www.pewforum.org/religious-landscape-study/importance-of-religion-in-ones-life/.

Piper, Andrew y Eva Portelance. (2016, mayo 10). "How Cultural Capital Works: Prizewinning Novels, Bestsellers, and the Time of Reading". *Post45*. Acceso en: post45.research.yale.edu/2016/05/how-cultural-capital-works-prizewinning-novels-bestsellers-and-the-time-of-reading/.

Radway, Janice. (1986). "Reading is not Eating: Mass-produced Literature and the Theoretical, Methodological, and Political Consequences of a Metaphor". *Book Research Quarterly*, 2 (3), 7-29.

_____. (1984). *Reading the Romance: Women, Patriarchy, and Popular Literature*. Chapel Hill y Londres: The University of North Carolina Press.

Raghu, Jyoti. (2015). "True Love's Kiss and Happily Ever After: the Religion of Love in American Film". *Journal of Popular Romance Studies*, 5 (1), 1-24.Acceso en: jprstudies.org/2015/08/true-loves-kiss-and-happily-ever-after-the-religion-of-love-in-american-filmby-jyoti-raghu/.

Rane. (2009, junio 20). You could understand and really relate to Dain and Jess both having to deal with the people around them, judging them and

misunderstanding them. But through each other and their feelings they both discovery something in each other [Comentario en página web]. Disponible en: www.goodreads.com/book/show/425377.Lord_of_Scoundrels.

REEVES, Joan. (2014, septiembre 2). "10 Most Popular Romance Plots". Acceso en: slingwords.blogspot.mx/2014/09/10-most-popular-romance-plots.html.

REGIS, Pamela. (2011). "What Do Critics Owe the Romance? Keynote Address at the Second Annual Conference of the International Association for the Study of Popular Romance". *Journal of Popular Romance Studies*, 2 (1).

_____.(2003). *A Natural History of the Romance Novel*. Filadelfia: University of Pennsylvania Press.

ROACH, Catherine M. (2016). *Happily Ever After. The Romance Story in Popular Culture*. Bloomington: Indiana University Press.

ROBB, J. D. (1999). *Una muerte desnuda*. (Josefina Meneses, trad.) Barcelona: Plaza & Janes.

_____. (2017). "FAQ". Acceso en: www.jdrobb.com/about-jdrobb/faq/

ROBERTS, Nora. (2012). *The Witness*. Nueva York: G. P. Putnam's Sons.

RODALE, Maya. (2015). *Dangerous Books for Girls. The Bad Reputation of Romance Novels Explained*. Autopublicado.

_____. (2013, mayo 3). "Why We Write Romance Novels". Acceso en: www.mariasfarmcountrykitchen.com/why-we-write-romance-novels/.

RWA. (s.f.). "About the Romance Genre". Acceso en: www.rwa.org/p/cm/ld/fid=578.

ROMANCE WRITES OF AUSTRALIA. (s.f.). "Statistics". Acceso en: http://www.romanceaustralia.com/p/102/Statistics.

ROTHE, Anne. (2011). *Popular Trauma Culture. Selling the Pain of Others in the Mass Media*. Londres: Rutgers University Press.

SANDS, Lynsay. (2003). *Single White Vampire* [Epub]. Nueva York: HarperCollins.

SASSON, Donald. (2002). "Acerca de los mercados culturales". *New Left Review*, 2002 (17), 86-98.

SELINGER, Eric Murphy y Sarah S. G. Frantz. (2012). "Introduction: New Approaches to Popular Romance Fiction" en E. M. Selinger y S. S. G. Frantz (Eds.), *New Approaches to Popular Romance Fiction: Critical Essays* (1-19). Jefferson: McFarland.

SHIN, Annys. (2011, mayo 8). "SEALs go from superhero to sex symbol". *The Washington Post*. Acceso en: www.washingtonpost.com/local/seals-go-from-superhero-to-sex-symbol/2011/05/04/AFCuNgAG_story.html.

SNEED, Cheryl. (2011, marzo 7). "The Best of Stephanie Laurens' Cynsters". Acceso en: www.heroesandheartbreakers.com/blogs/2011/03/best-of-the-cynsters.

SPILLMAN, K. Elizabeth. (2012). "The 'Managing Female' in the Novels of Georgette Heyer" en E. M. Selinger y S. S. G. Frantz (Eds.), *New Approaches to Popular Romance Fiction: Critical Essays* (84-98). Jefferson: McFarland.

STACEY, Jackie y Lynne Pearce. (1995). "The Heart of the Matter: Feminists Revisit Romance" en L. Pearce y J. Stacey (Eds.), *Romance Revisited* (11-45). Nueva York: New York UP.

SUMMERS, Danielle. (2014, julio 17). "Writing Romance Fiction is a Feminsit Act". Acceso en: therumpus.net/2014/07/writing-romance-fiction-is-a-feminist-act/.

SUTHERLAND, John. (2007). *Bestsellers. A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford Universiy Press.

TASKER, Yvonne y Diane Negra. (2007). "Introduction: Feminist Politics and Postfeminist Culture" en Y. Tasker y D. Negra (Eds.), *Interrogating Postfeminism. Gender and the Politics of Popular Culture* (1-25). Durham y Londres: Duke University Press.

TERRERO, Nina. (2014, octubre 17). "Romance by the Numbers". *Entertainment Weekly.* Acceso en: ew.com/article/2014/10/17/romance-numbers/

THOMAS, Glen. (2012). "Happy Readers or Sad Ones? Romance Fiction and the Problems of the Media Effects Model" en E. M. Selinger y S. S. G. Frantz (Eds.), *New Approaches to Popular Romance Ficiton: Critical Essays* (206-217). Jefferson: McFarland.

____. (2007). “Romance: The Perfect Creative Industry? A Case Study of Harlequin-Mills and Boon Australia” en S. Goade (Ed.), *Empowerment versus Oppression: Twenty First Century Views of Popular Romance Novels* (20-29). Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.

TORRECILLAS, Adolfo. (2012). “Cuando la novela rosa se tiñe de verde. Tratados de cursilería posmoderna”. *Nuestro tiempo. Revista cultural y de cuestiones actuales de la Universidad de Navarra*, 2012 (676), 78-79.

VINT, Sherryl. (2007). “The New Backlash. Popular Culture’s “Marriage” with Feminism, or Love is All You Need”. *Journal of Popular Film and Television*, 34 (4), 160-169.

VIVANCO, Laura. (2016). *Pursuing Happiness: Reading American Romance as Political Fiction*. Penrith: Humanities-Ebooks.

WARD, J. R. (2010). *Amante despierto*. (Patricia Torres Londono, trad.) Madrid: Punto de Lectura.

WARHOL, Robyn R. (2003). *Having a Good Cry: Effeminate Feelings and Pop-Culture Forms*. Columbus: Ohio State University Press.

WEBER, Lindsey. (2016, abril 11). “America’s First All-Romance Bookstore, The Ripped Bodice, Opens in California”. Acceso en: www.racked.com/2016/4/11/11345866/romance-novel-bookstore-the-ripped-bodice-california.

WENDELL, Sarah. (2011). *Everything I Know About Love I Learned from Romance Novels*. Naperville: Sourcebooks.

WENDELL, Sarah y Candy Tan. (2009). *Beyond Heaving Bosoms. The Smart Bitches’ Guide to Romance Novels*. Nueva York: Simon & Schuster.

WHEHELAN, Imelda. (2004). “High Anxiety: Feminism, Chicklit and Women in the Noughties”. *Diegesis: Journal of the Association for Research in Popular Fictions*, 2004 (8), 5-11.

WILKS, Eileen. (2010). *Blood Magic*. Nueva York: Berkley.

____. (2004). *Tempting Danger*. Nueva York: Berkley Sensation.

WILLIAMS, Raymond. (2003). *La larga revolución*. (Horacio Pons, trad.) Buenos Aires: Nueva Visión.

ZIPES, Jack. (2007).*When Dreams Came True. Classical Fairy Tales and*

Their Tradition. Nueva York: Routledge.

Páginas web citadas

All About Romance. allaboutromance.com/
Avon Romance. avonromance.com/
Eloisa James. www.eloisajames.com/
Every Writer. www.everywritersresource.com/romance-book-publishers/
Intrigue. www.intrigueromance.com.au/
Killer Book Marketing. www.killerbookmarketing.com/passionate-pen-romance-publishers-list/
Libros de Romántica. www.librosderomantica.com/
Pamela Clare. www.pamelaclare.com/home.html
El rincón de la novela rosa. rinconnovelarosa.blogspot.mx/
Romance Novels for Feminists. romancenovelsforfeminists.blogspot.mx/
RWA. www.rwa.org/
Romántica, no rosa. romanticanorosa.blogspot.mx/
Smart Bitches, Trashy Books. smartbitchestrashybooks.com/
Teach Me Tonight. teachmetonight.blogspot.mx/
Tinder. www.gotinder.com/

BONILLA
ARTIGAS
EDITORES

